

ZENEI MŰVELŐDÉSÜNK A VÁLTOZÓ RÉGIÓBAN

ZENEI MŰVELŐDÉSÜNK A VÁLTOZÓ RÉGIÓBAN

A VII. Hungarológiai Kongresszus
Zenetudományi Szekciójának előadásai

Szerkesztette
Angi István és Csákány Csilla



Kolozsvár, 2013

A kötet megjelenését támogatták:



Kiadja az Erdélyi Múzeum-Egyesület
Felelős kiadó: Biró Annamária
Korrektúra: András Zselyke
Műszaki szerkesztő: Virág Péter
Borító: Bodó Zalán

Nyomdai munkálatok: Gloria, Kolozsvár
Felelős vezető: Nagy Péter

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Zenei művelődésünk a változó régióban / ed.: Angi István, Csákány Csilla. - Cluj Napoca :
Societatea Muzeului Ardelean, 2013
ISBN 978-606-8178-70-7

I. Angi, István (ed.)
II. Csákány, Csilla (ed.)

Tartalom

Elöljáróban	7
Almási István	
Az erdélyi magyar népzenei hagyomány jellegzetességei	8
Szenik Ilona	
Rögtönzés és variálás a népzeneben	20
Kővári Réka	
Erdélyi és moldvai karácsonyi szokásdallamok a <i>Deák-Szentes- kéziratban</i> – a Kájoni <i>Cantionalétól</i> a népzenei gyűjtésekig	32
Péter Éva	
A gyülekezeti ének és a magyar népdal közötti zenei kapcsolatok.....	54
Paksa Katalin	
„Ugrós” karakterű néptáncok zenéje Erdélyben.....	65
Sipos János	
Finnugor nyelv versus török–mongol népzene.....	80
Tari Lujza	
„Koltói csárdás” – Liszt Ferenc magyar rapszódiai és a népzene	96
Boros-Konrád Erzsébet	
Birtalan József – <i>Széki rapszódia</i>	122
Pávai István	
Bartók, Kodály és Lajtha folklorizmus szemlélete	153
Sófalvi Emese	
Az intézményes zeneoktatás kezdetei Kolozsváron.....	166
Kulcsár Gabriella	
Emlékek a kolozsvári magyar zenekritika történetéből – Brassai Sámuelről Lakatos Istvánig	186
Buzás Pál	
Változatlanságért a változó régióban Kalotaszegen	211
Székely Árpád	
Az ige fényében és a zene szolgálatában. A Kolozsvári Református Kollégium énekkarának két évtizede.....	221
Csákány Csilla	
A gregorián ének feldolgozási módzatairól a liszti életműben.....	227
Fekete Miklós	
Fausti reflexiók Liszt Ferenc műveiben	244

Fodor Attila	
Impresszionista előhangok Liszt Ferenc zenéjében	265
Angi István	
Az erdélyi avantgárd európaisága Szegő Péter zenéjében	280
A kötet szerzői	291
Rövidítések.....	292

Elöljáróban

Kötetünk a VII. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus – *Nyelv és kultúra a változó régióban* – zenei szekció ülészakán elhangzott előadásokat tartalmazza. Az előadásokat elhangzásuk sorrendjében közöljük. Minden előadás elején feltüntetjük a legfontosabb kulcsszavakat, magyarul is, angolul is, és a tanulmány végén a kivonatokat, szintén magyarul és angolul. Az elhangzás sorrendjét a képviselt zenetudományi ágazatok határozták meg: folklór és etnomuzikológia (nyolc előadás), zenetörténet (öt előadás) és zeneesztétika (négy előadás).

Domokos Mária *A bukovinai székelők „Árgirus” dallamának verbunkos rokonsága* című előadását, mint jelezte, már ez év tavaszán megjelentette egy köszöntő kötetben, amely csak első közléseket fogad el. Így, szintén első közléseket publikáló kötetünkben nem szerepel.

Az erdélyi magyar népzenei hagyomány jellegzetességei

Kulcsszavak: történeti Erdély, archaizmusok, egységes szellemű hagyományok és regionális eltérések a régi stílusú dallamokban, dialektusok, pszalmódizáló dallamok, hangszeres tánczene, bővült soros dallamok, aszimmetrikus ritmusok, belső rubato, strófikus siratók.

Key-words: historical Transylvania, archaic features, uniform spiritual creations and different characteristics in the old style music, dialects, psalmodic melodies, traditional instrumental music, melodies with expanded lines, asymmetrical rhythms, internal rubato, strophic laments.

Mértékadó etnomuzikológusok tapasztalatai szerint vokális népzénünket a nyelvterület különböző tájain legnagyobbbrészt egységes szellemben fogant dalok alkotják. Mindazáltal már a zenei néphagyományok tudományos vizsgálátának kezdetén vidékenként eltérő jelenségek is magukra vonták a figyelmet. Ezek tulajdonképpen serkentették az úttörő tudósok feltáró munkáját. A nyelvjáráskutatók példáját követve, az etnográfusok és a folkloristák is meghatározták a népi kultúra fő ágazatainak dialektusterületeit. Szemléletmódbeli különbségek és a gyűjtött adalékok folyamatos gyarapodása következtében a dialektusok határaitól és belső tagolódásáról – különösen a legutóbbi évtizedekben – egymástól többé-kevésbé elütő és gyakran módosuló, de mindenesetre egyre részletezőbb állásfoglalások születtek. Teljes nézetazonosság alakult ki viszont abban a kérdésben, hogy a regionális sajátosságok kifejlődése és fennmaradása földrajzi, történelmi, gazdasági és társadalmi tényezők hatásának volt köszönhető, melyek közül a földrajzi körülmények voltak a legállandóbbak, a gazdasági feltételek tekintetében pedig a közlekedési viszonyok milyensége játszott fontos szerepet.

A népzében megnyilvánuló táji jellegzetességeket mindenekelőtt az adott területen föltárt dallamkészlet összetételének elemzése alapján lehet megállapítani, azaz ki kell mutatni azokat a dallamtípusokat, amelyeknek a változatai másutt ismeretlenek, vagy csak szórványosan fordulnak elő, valamint a régi dallamrétegek és az új stílusú dallamok arányát. Persze jellemző lehet bizonyos dallamoknak, illetve stílusrétegeknek a hiánya is. Figyelembe

kell venni továbbá a dallamok szerkezeti tulajdonságait, például a hangsorokat, a formákat, a ritmusokat, a dallamsorok záróhangjait és a szövegek szótagszámviszonyait. Hasonlóképpen fontos az előadásmód vizsgálata, kiváltképp a tempó, a hangvétel és a díszítés szempontjából.

Mint ismeretes, a magyar népzene kutatásban Bartók Béla honosította meg a *stílus* és a *dialektus* fogalmát. Ő világított rá elsőként a vokális népzene területenként különböző vonásaira is *A magyar népdal* című alapvető művében (Budapest, 1924). Ez a könyv határkő volt a magyar népzenetudomány történetében, mert benne Bartók az addig összegyűjtött közel nyolcezer dal-
lam birtokában az első rendszeres áttekintést és elméleti összefoglalást nyújtotta a magyar népdalokról. Egyebek között tisztázta itt, hogy a régi stílusú dallamanyagban bizonyos, régiónkénti eltérések tapasztalhatók, de hangsúlyozta, hogy csak abban. A számára elérhetővé vált dallamokban megfigyelt különbségek alapján megállapította: „Az egész magyarlakta terület négy zenedialektus-területre osztható fel: I. a dunántúli, II. a felsőmagyarországi a Dunától és Tiszától északra, III. a tiszavidéki vagy nagy-alföldi és IV. az erdélyi (ideszámítva Bukovinát) zenedialektus-terület”.¹ Bartók tudott moldvai magyar falvak létezéséről, de azok népzeneje akkor még ismeretlen volt. A későbbi kutatások, főleg Domokos Pál Péter és Jagamas János vizsgálatai eredményeként kiderült, hogy Moldva önálló – az V. – zenedialektus-terület.

Az alábbiakban nem térek ki sem a moldvai, sem a partiumi, sem a bán-sági magyar népzene jellegzetességeinek ismertetésére. A történeti Erdélyre szorítkozom, amelyet az író és építész Kós Károly veretes „kultúrtörténeti vázlatában” a következőképpen rajzolt meg: „*Erdély geográfiai szempontból*: egység, mert hegyláncok által élesen határolt felföld, melyet nyugatról a Nagy-Magyar-Alföld, északról a Dnyeszter-völgybe hulló bukovinai medence, északkeletről és keletről a moldvai, délkeletről és délről a havasalföldi síkság (az Alduna mély alföldje), tehát mindenfelől mély fekvésű és nagy kiterjedésű alföldek környékeznek. Az erdélyi medencének belseje, mely a Mezőségen kívül csupán a Maros, Szamos és a Küküllők alsó völgyeit foglalja magában, átlagosan 300–400 méter magasan fekszik a tenger színe felett, míg az ezen kívül még művelhető területek nagy része is átlagosan 500 méter magasan. Ezzel szemben a Magyar-Alföld és a havasalföldi síkságnak tengerfeletti magassága átlag csupán 100 méter és a moldvai, meg bukovinai folyóvölgyek sem igen haladják meg a tengerszín feletti 200 méter magasságot.

1 Bartók Béla, *A magyar népdal*. Budapest, 1924, VIII.

Erdélynek ez a zárt és magas fekvése *gazdaságilag is egyéniséggé* predestinálja ezt a földet.

A história pedig bizonyítja, hogy Erdély olyan küszöbök Európa kelete és nyugata között, melyen a nyugatról-keletre, avagy keletről-nyugatra hullámzó minden kulturális áramlat akarva, nem akarva megbotlott és botlás közben valamijét el kellett itt hullatnia. Időtlen idők óta népek és hitek, fajok és kultúrák keveredő helye ez a föld, ahol a bármely oldalról előnyomakodó népek, bárhol Európa mindig vérre szomjas földjén, ha halálos tusában összeroppantak, akkor a megvert fél vérző, megrettent, búvóhelyet kereső töredékéből bizonyosan került a Királyhágó és Keleti-Kárpátok közé is valamennyi, a rengeteg erdők, a titkos, dugott völgyek eme csudálatos fellegvárába. És ha a későbbi idők folyamán a szerencsés véletlen, vagy újabb sújtó szerencsétlenség okából el kellett hagynia valamelyik népnek ezt a földet, valami mégis mindig maradt itt belőle.

Erdélynek ez a természettől való és megmásíthatatlan adottsága predestinálja, emberi akaratok ellenére is, e föld népeinek kulturái egységét, minden környező kultúráktól való különbözőségét”.²

1929-ben írt könyve végén Kós Károly összegzőképpen a következőket állapította meg: „[...] Erdély földjén megtörténik az a gyönyörű csuda, hogy három nép és három kultúra éli életét úgy egymás mellett, illetve egymás között, hogy mindhárom megőrzi – mert megőrizheti – a maga különvaló egyéniségét, de amellett közös és minden környező idegen és rokon néptől és kultúrától elütő karaktert is vesz fel. [...] a három együtt élő kultúra tudattalanul állandó és soha egészen meg nem szűnő törekvése volt, hogy faji természetének megtartásával olyan közösségeket vegyen magára, melyek különvalóságaik ellenére is típusosan erdélyivé tegyék. Más nép az erdélyi magyar, mint a magyarországi, más a királyföldi szász, mint a németországi német és más az erdélyi román, mint az ókiráltságbeli; fizikumban is más, de mentalitásban éppen az. És ha megmaradt a román románnak, a szász németnek és a magyar és székely magyarnak, de egymástól való különbözőségük mellett jellemzi őket és minden kulturális megnyilatkozásukat az a közösség is, melyet a megmásíthatatlan és örök természeti adottságokon kívül a közös sors, az élettel való közös küzdelmek közös formái determináltak. Ez a megnyilvánuló közösség éppen az a speciális erdélyi psziché, amit egyik erdélyi népnek Erdély határain kívül való nemzettestvére sem értett és érthetett meg soha”.³

2 Kós Károly, *Erdély. Kultúrtörténeti vázlat*. Kolozsvár, 1929, 7.

3 Uo. 87–88.

Persze Kós Károly gondolatai ma már túlságosan sarkítottaknak tűnhetnek, és az is tagadhatatlan, hogy megfogalmazásai a két világháború között időszerűvé vált transzilvanizmus eszmei megalapozását szolgálták. A népzenei hagyomány azonban sok tekintetben megerősíti állításainak igazát.

Bartók Béla elemzése szerint a szorosabb értelemben vett Erdély és a bukovinai székely falvak – a „IV. zenedialektus-terület” – régi dallamait főként a következő sajátosságok jellemzik:

1. A dallamok első fele (előtagja) leggyakrabban kisterccel magasabban végződik (más szóval a főkadenciája kisterccel magasabban fekszik), mint a záróhang.

2. „A [...] ritmikailag nagyon változatos *parlando-rubato* nyolcszótagúak ékítésekben többnyire nagyon gazdagok (a tizenkétszótagúak kevésbé). Ez az ornamentika, éppúgy, mint a ritmusmodifikáció nem állandó: dallamis-méltlenség sokszor meglehetősen nagy eltérések mutatkoznak ezen a téren még egy és ugyanannál az énekesnél is. [...] Nyilvánvaló, hogy a székelyek már földrajzi helyzetüknél fogva is jobban megőrizhették az ősi, erősen cifrázó előadásmódot”.⁴

3. Ezzel szemben a *tempo giusto* ritmusú dallamok díszítése Erdélyben is, akárcsak a többi dialektusterületen, „szegényes, gyakran teljesen hiányzik”.⁵

4. Az első dallamsor nagyon sokszor gyorsított tempóban kezdődik, majd a harmadik, negyedik ütemben helyreáll a szabályos sebesség.

5. Feszés ritmusú dallamokban ún. belső rubato észlelhető, ami azt jelenti, hogy az ütemek időtartama egyforma, viszont az ütemrészek hossza változó.

6. A *parlando* és a *rubato* előadású dallamok második, ill. negyedik sorának végén bizonyos záró ritmusformulák állandósultak.

7. A dalok szövegének mind tartalmi, mind nyelvi tekintetben feltűnően régies színezete van.

8. Négy soros dallammal olykor kétsornyi szöveg jár együtt, mégpedig oly módon, hogy minden szövegsor megismétlődik.

9. A román népzeneből való kölcsönzésre utalnak azok a dallamok, amelyeknek a főkadenciája nagyszekunddal mélyebben helyezkedik el, mint a záróhang.

10. Egyébként a régi stílusú dallamok többsége Erdélyben maradt fenn.

Megjegyzendő, hogy Bartók a Szilágyságot is az erdélyi dialektus részeként tartotta számon.

4 Bartók Béla, i. m., XVI.

5 Uo. XVII.

A régi stílus általános jellemvonásai – a félhang nélküli ötfokú skála, a dallam ereszkedő vonala, a kvintváltás, illetve ennek nyomai, a négy eltérő zenei tartalmú sorból álló, „nem architektonikus” dallamszerkezet, a sorok azonos szótagszáma és az alkalmazkodó tempo giusto ritmus – természetesen az erdélyi dallamokra is teljes mértékben érvényesek. Hogy mekkora súlyt helyezett Bartók e tartomány dalaira, meggyőzően szemlélteti könyvének példatára, melyhez a régi stílusú daloknak mintegy kétötödét erről a területről választotta. Erdélyi kutatásainak eredményei a népzenei kölcsönhatások számos vonatkozását megvilágító, *Népzeneünk és a szomszéd népek népzeneje* című tanulmányába (Budapest, 1934), valamint a népi hangszerekről szóló írásaiba is beleépültek.

Amikor Bartók rámutatott az említett sajátosságokra, szinte kizárólag székelyföldi, bukovinai és kalotaszegi helységekben följegyzett, összesen közel kétezer dallam állott rendelkezésére. (A Szilágyságban, Aranyosszéken, Hétfaluban, Déván és egy mezősi faluban gyűjtött adalékok száma jelentéktelen volt.) Tudvalevő, hogy erdélyi kutatásai során Bartók leginkább a Székelyföld iránt érdeklődött, ugyanis a korabeli magyar szellemi életben uralkodó felfogáshoz igazodott, melyet hosszú időre főleg a XIX. század második felének két remekműve, Kriza János *Vadrózsák* című székely népköltési gyűjteménye és Orbán Balázs monumentális munkája, *A Székelyföld leírása*, a bennük található páratlan szépségek, értékek és érdekességek határoztak meg.⁶ A Székelyföldön és Kalotaszegen a magyarok alkották a lakosság többségét, és sokáig tartotta magát az a téves elképzelés, amely ezt a két tájegységet egész Erdéllyel azonosította. Bartók azonban tisztában volt azzal, hogy a Kélti- és a Déli-Kárpátoktól, valamint az Erdélyi-középhegységtől övezett területen a magyarság számottevőbb része a közép-erdélyi vegyes lakosságú tájak falvaiban, illetve észak- és dél-erdélyi szórványokban él. Levelezése és írásai tanúsítják, hogy föl szerette volna keresni a korábban figyelmen kívül maradt régiók helységeit is, de az első világháború kitörése és következményei megghiúsították a terveit. Két évtizednyi szünet állt be a gyűjtőmunkában, és a belső tájegységek nagy többségének zenei hagyományairól egyelőre hiányoztak az adatok.

A mélyreható kutatások kiterjesztése Erdély ismeretlenségben maradt területeire a negyvenes évek elején indulhatott meg. Kodály Zoltán tanácsára Lajtha László 1940-ben Székere látogatott, és megkezdte a mezősi népzene

6 Kriza János, *Vadrózsák. Székely népköltési gyűjtemény*. Kolozsvár, 1863. Orbán Balázs, *A Székelyföld leírása történelmi, régészeti, természetrajzi s népismereti szempontból*. I–VI. Pest–Budapest, 1868–1873.

feltárását. Ez a kivételesen eredményes vállalkozás fényt derített arra a régebben nem is sejtett tényre, hogy Közép-Erdélyben magas színvonalú, hagyományos hangszeres népi tánczene létezik, s ezzel szoros összefüggésben egy különleges, bővült sorokból építkező, többnyire lassú tempójú dallamfajta virágzik.⁷ Alig egy évvel később Járdányi Pál a Borsa-völgyi Kidében bukkant ugyanilyen dallamokra. Kodály javaslatára ezek a meglehetősen laza szerkezetű, jellegzetes erdélyi táncdallamok a (tulajdonképpen ideiglenesnek szánt, de tartósnak bizonyult) „jajnóta” elnevezést kapták, mivel szövegükben gyakran fordulnak elő a *jajaja, hajaha, lalalala, tararara* és hasonló, szövegpótló szócskák. Különben a nép körében használatos neveik: „hajnali”, „hajnali cigánytánc”, „hajnali keserves”, „hajnali csárdás”, „lassú csárdás” és „cigánykesergő”.⁸ A szakirodalomban többen megkísérelték tisztázni a kérdést, hogy vajon hangszeres vagy énekes eredetűeknek tekinthetők a szóban forgó dallamok, különálló stílust alkotnak-e vagy sem, és keresték a mibenlétükhöz leginkább illő elnevezésüket is, amilyen például a „lassú táncdallamok kibővült sorokkal” vagy egyszerűbben „bővült soros dallamok”, „változó strófák” meg „16 szótagosok”. Elszórtan régebbi népdalgyűjteményekben is szerepeltek jajnóták. Igazi jelentőségük azonban Lajtha széki és Járdányi kidei kutatásának köszönhetően világosodott meg. A későbbi gyűjtések tanúsága szerint jajnóta típusú dallamok nagy számban hallhatók a Maros–Kis-Küküllő közén is, továbbá előfordulnak a Székelyföldön és Kalotaszegen is. A Széken megkezdett nagyarányú mezőszégi feltárások végeredményben lényegesen módosították a népzeneinkről korábban kialakult összképet.

Hadd érintsem itt azt a körülményt, hogy Lajthának és Járdányinak volt egy elődje: Seprődi János egyik diákja, Kocsis Lajos 1911-ben a Borsa-völgyétől nem messze levő Alsó- és Felsőtőkön magyar és román hangszeres táncdallamokat, illetve többnyire hegedűn előadott vokális dallamokat jegyzett le, közöttük néhány jajnótát is. Értékes néprajzi, kiváltképp a táncéletre vonatkozó megfigyeléseket is tartalmazó kézírata 1980-ban látott napvilágot.⁹

Széken fedezte föl Lajtha László az elsősorban Közép-Erdélyben és a környező vidékeken hagyományossá vált, tipikus háromtagú vonós együttest, melynek hangszerösszetétele: hegedű, kontra és bőgő. A dallamot természetesen hegedűn játssza a primás. A kontrás háromhúros brácsán vagy hege-

7 Lásd: Lajtha László, *Újra megtalált magyar népdaltípus*. In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára* (szerk. Gunda Béla), Budapest, 1943, 219–234.

8 Lásd: Járdányi Pál, *A kidei magyarság világi zenéje*. Kolozsvár, 1943, 18–20.

9 Almási István, *Kocsis Lajos század eleji népzene gyűjtése*. In: *Zenatudományi írások* (szerk. Benkő András). Bukarest, 1980, 271–297.

dűn a kísérő harmóniát szolgáltatja. A bőgős legfontosabb szerepe a táncdallamok előadásában a ritmus biztosítása és lehetőleg az akkordok alaphangjának játssza. A kontra különlegessége abban áll, hogy a hangszer pallóját egyenesre szokták vágni, az *a* húrját pedig egy oktávval mélyebbre hangolják, s így minden vonóhúzásra hármashangzat szólaltatható meg rajta szűkfekvésben, ami a tömör hangzás előfeltétele. A brácsások régebben többnyire dúr akkordokat használtak, függetlenül a dallamok hangnemének jellegétől.

Ugyancsak a negyvenes évek elején tanulmányozta Dincsér Oszkár a csíki falvak hagyományos tánczenéjét. Rendkívül alapos vizsgálatainak következtetéseit 1943-ban foglalta össze *Két csíki hangszer. Mozsika és gardon* című mintaszerű monográfiájában. Ebben a hegedű-gardon összeállítású, kéttagú együttest ismertette, amely csíki székely és gyimesi csángó falvakban volt kedvelt, illetve néhol még ma is létezik. A hegedűn játszott dallamhoz a cseláló alakú húros, de ütéssel megszólaltatott gardon nyújt dobszerűen hangzó ritmuskíséretet. Sárosi Bálint véleménye szerint ennek, a magyar nyelvterület más részein ismeretlen együttesnek az előképe valószínűleg a XVII. vagy XVIII. századi zenei gyakorlatban kereshető, amikor töröksípot kísért dob.¹⁰

A kutatástörténet egyik paradoxonja, hogy a népi kultúra emlékeinek óhatatlan pusztulásától való félelem sűrű és rendkívül nyomató hangoztatása közepette és ellenére, a XX. század utolsó évtizedeiben, amikor a hagyományos élet rendje sok helyütt nyilvánvalóan fölbomlóban volt, a vidéki lakosság drámaian megfogyatkozott a városokba való költözés folytán, a népzenei örökség fennmaradásának feltételei nem egy faluban a megszűnés határára jutottak, mégis voltak tájak, ahol bámulatos mennyiségben és ép-ségben kerültek felszínre a legősibb stílusrétegekhez tartozó dallamok. A megkésett, de annál nagyobb intenzitással végzett néptáncgyűjtéssel párhuzamosan jelentős eredmények születtek a hangszeres zene vizsgálata terén is.

Napjainkra már nem maradt olyan erdélyi tájegység, ahol népdalkutatók ne fordultak volna meg. A megsokszorozódott adalékok részletes ismereteket nyújtanak a népzeneben megnyilvánuló regionális jegyekről. A *Magyar Népzene Tára* teljességigényű, impozáns köteteiben megjelennek az újabban gyűjtött dallamok is, és a szerkesztők körültekintő rendszerező munkája nyomán megbízhatóan lehet tájékozódni az egyes dallamtípusok elterjedéséről, illetve esetleg valamely szűkebb területhez való kötöttségéről.

Kiemelten érdemel említést az a tény, hogy van egy egész stílusréteg, a pszalmodizáló dallamok kategóriája, amely úgyszólván kizárólag Erdélyben

10 Lásd: Sárosi Bálint, *Hangszerek a magyar néphagyományban*. Budapest, 1998, 66.

és az idők folyamán innen Moldvába vándorolt csángók dallamkincsében található meg. Ezek a dallamok ötfokúak, illetve ritkábban négyfokúak. Előadásmódjuk parlando, olykor rubato. Verssoraik szótagszáma 12, 6 vagy 8. A hozzájuk kapcsolódó szövegek között főként balladák, keservesek, bujdosó-énekek és szerelemi dalok fordulnak elő.

A Felső-Maros mentén három faluban Jagamas János ötven évvel ezelőtt rendhagyó előadásmódot figyelt meg. A „falu nótájának” nevezett hatsoros, nyolcszótagú dal első és negyedik sorát egy előénekes adta elő, 2–3. és 5–6. sorát viszont csoport énekelte, mégpedig úgy, hogy a szólista verssorát a többiek kétszer megismételték.

A kizárólag egy-egy vidéken ismert dallamok aránya a Mezőségen és a Maros–Kis-Küküllő közötti területen a legnagyobb. Úgyszintén ezeken a tájakon fordul elő, hogy némelyik dallamnak egyazon faluban több, különböző szótagszámú variánsát éneklik. A Mezőségen – a jajnótákat eredményező sorbóvító tendencia hatására – például 8, 12, 16, illetve 11, 12 és 16, vagy 11, 14 és 16 szótagú izometrikus sorokkal. A Maros–Kis-Küküllő közén megtörténik, hogy ugyanaz az énekes bizonyos dallamokat az egymást követő versszakokban felváltva 7 és 8 szótagú sorokkal ad elő oly módon, hogy a dallam záróhangját felbontja, illetve a két utolsó hangját összevonja.

E két tájegység, valamint különösen a Gyimes-völgyi falvak tánczenéjében feltűnően gyakoriak az aszimmetrikus ritmusok. Az ilyenek ott a vokális dallamokban sem ritkák. A Mezőségre jellemző továbbá, hogy az új stílusú dallamokat a megszokottnál lassúbb tempóban és díszítve, mintegy archaizálva adják elő. Egyébként néhány vidékre, például a Szamos menti domb-ság és Aranyosszék falvaiba az új stílus az első világháborút megelőző években még nem hatolt be, ellentétben a Székelyföld gazdasági és társadalmi szempontból fejlettebb részeivel, valamint az Alföldhöz közelebb fekvő és nyitottabb Kalotaszeggel.¹¹

A szakirodalom gyimesi sajátosságként hivatkozik arra a jelenségre, hogy „a gyakori zenés temetések alkalmával a hegedűsök mindig keservest játszanak, sőt az sem meglepő, ha valaki a gyászolók közül sirató helyett keservest énekel”.¹² A strófikus siratót legelőször Kodály Zoltán ismertette nagyszalontai adatok alapján. Noha ez a forma Dél-Dunántúlon és a Felső-Tisza vidékén is létezik, *A Magyar Népzene Tára V., Siratók* című kötete szerint

11 Vö.: Almási István, *Időbeli és táji eltérések az új stílusú népdalok erdélyi térhódítása során*. In: *Erdélyi Múzeum*. LXIV, 2002, 3–4. szám, 152–155.

12 *A Magyar Népzene Tára V., Siratók*, sajtó alá rendezte Kiss Lajos és Rajeczky Benjamin, Budapest, 1966, 62.

„a verses siratót mégis csupán a keleti magyarság körében mondhatjuk ott-honosnak”.¹³

Román folklórból kölcsönzött dallamok kisebb-nagyobb számban a legtöbb vidéken előfordulnak. A legerőteljesebb román hatást a Mezőségen és a Maros–Kis-Küküllő közén lehet észlelni. Az átvett, főleg nyolc szótagos dallamok legnagyobb része azonban helyi használatban maradt, azaz nem vált általánosan ismertté és kedvelté. Több román eredetű dallam két-, illetve háromsoros. Kétséggkívül a román népzene befolyásának tulajdonítható a sorvégelnyelés jelenségének megléte különösen Közép-Erdélyben. Román népdalokban a sorvégelnyelés (apokopé) voltaképpen eszköz „annak a különbségnek a kiegyenlítésére, amely akkor áll elő, amikor valamely dallamhoz eltérő sorméretű szöveg kapcsolódik. Másfelől [...] magyar népdalokban a sorvégelnyelés nem más, mint az előadásmód egyik, határozott funkció nélküli különössége”.¹⁴ Ezenkívül, a Maros–Kis-Küküllő közötti terület „hegymegetti” falvaiban megtörténik, hogy amikor nyolcas sorméretű dallammal hétszótagú szöveget énekelnek, a sorok végéhez – román minta szerint – kiegészítő szótagot, tulajdonképpen leggyakrabban egyszerűen egy *u* hangzót illesztenek.

Amit a szaktudósok kezdettől fogva elragadtatással állítottak, hogy ti. „Erdély a néprajz klasszikus földje”,¹⁵ „népköltészeti és népművészeti régiségeink kincsháza [...] népzene tekintetében is gazdagabb, eredetibb minden más vidékünknél”,¹⁶ valamint a tartomány nevéhez újra meg újra hozzákapcsolt „archaikus” jelző nem vonatkoztatható minden különbségtétel nélkül e nagytáj egészére. Talán csak a magyar nyelvterület más dialektusaihoz viszonyítva igaz. Erdély egyes vidékeinek gazdasági, társadalmi és kulturális fejlettsége régebben is számos eltérést és fokozatot mutatott. Gondoljunk például arra, hogy a legnagyobb vonzerejű Székelyföld hányféle belső övezetre osztható a nyelvjárások, a viseletek, a vallási hagyományok vagy a foglalkozások különbözőségei alapján. A területileg és lélekszám szerint sokkal kisebb, legalaposabban kutatott Kalotaszeg esetében is észrevehető, hogy a Kolozsvárhoz közel eső Nádas mente a népzene tekintetében némileg régiesebb jellegű, mint a Bánffyhunyd szomszédságában fekvő Felszeg és Alszeg. Egyébként Kalotaszegre általában inkább az új stílusú dallamok nagy

13 Uo. 66.

14 Almási István, *Sorvégelnyelés népdalainkban*. In: *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények*. XXVI. évfolyam, 1. szám, 1982, 91–100.

15 Bátky Zsigmond, *Magyarország néprajza. A föld és népei*. V. (szerk. György Aladár), Budapest, 1905, 208.

16 *Erdélyi magyar népdalok*. Közzéteszi Bartók Béla és Kodály Zoltán, Budapest, 1923, 5.

bősége jellemző. Természetesen voltak és vannak tájegységek, amelyeknek a népi műveltségében nagyon sok ősrégi elem őrződött meg. Tagadhatatlan, hogy a gyimesi csángók hagyományvilága a legarchaikusabb. A népzene szempontjából elég, ha a tetraton hangsorú dallamok itteni sűrű előfordulására emlékeztetnek.

A belső táji differenciáltság mértékét híven érzékelteti az a körülmény, hogy a népzene fentebb felsorolt jellegzetességeinek többsége nem található meg Erdély-szerte, csak egy vagy több, kisebb-nagyobb térség dallamkészletében. Jagamas János már 1956-ban (német nyelven) közreadott, *Adatok a romániai magyar népzenei dialektusok kérdéséhez* című tanulmányában megállapította, hogy a Mezőség önálló dialektusterületnek tekinthető. Sok hasonló vonást, de határozott egyéni jelleget is észrevett a Maros–Kis-Küküllő közén. Járdányi Pál 1961-ben a *Magyar népdaltípusok* című kétkötetes gyűjteményéhez csatolt – nem véglegesnek szánt – földrajzi mutatóban a keleti területek esetében a Székelyföldet és a Mezőséget különböztette meg. Az utóbbihoz azonban hozzászámított több más nem székely vidéket is.

Nem maradhat említés nélkül az a tény, hogy a vokális és a hangszeres dallamok sajátosságainak megítélése nem mindig eredményez azonos táji besorolást. Még több eltérés tapasztalható, ha a népi kultúra más-más ágainak regionális jellegzetességei kerülnek előtérbe. Például a Szilágyság a tájnyelv tekintetében részint a szamosháti, részint a bihari nyelvjáráshoz tartozik, a néptánc szempontjából a Felső-Tisza-vidék, a népzeneje alapján viszont inkább az erdélyi dialektus része. Más szóval átmeneti vidék, akárcsak a Gyimesi-szoros, a Fekete-Körös völgye és az Érmellék.

Felhasznált irodalom

*** *A Magyar Népzene Tára*. V. Siratók. Sajtó alá rendezte Kiss Lajos és Rajeczky Benjamin, Budapest, 1966.

*** *Erdélyi magyar népdalok*. Közzétette Bartók Béla és Kodály Zoltán, Budapest, 1923.

Almási István, *Időbeli és táji eltérések az új stílusú népdalok erdélyi térhódítása során*. In: *Erdélyi Múzeum* LXIV, 3–4. szám, 2002, 152–155.

Almási István, *Kocsis Lajos század eleji népzene gyűjtése*. In: *Zenatudományi írások* (szerk. Benkő András), Bukarest, 1980, 271–297.

Almási István, *Sorvégelnyelés népdalainkban*. In: *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények*. XXVI. évfolyam, 1. szám, 1982, 91–100.

Bartók Béla, *A magyar népdal*. Budapest, 1924.

Bartók Béla, *Népzenénk és a szomszéd népek népzeneje*. Budapest, 1934.

- Bátky Zsigmond, *Magyarország néprajza*. In: *A föld és népei*. V. Magyarország (szerk. György Aladár), Budapest, 1905, 173–237.
- Dincsér Oszkár, *Két csíki hangszer. Mozsika és gardon*. Budapest, 1943.
- Járdányi Pál, *A kidei magyarság világi zenéje*. Kolozsvár, 1943.
- Járdányi Pál, *Magyar népdaltípusok*. I–II. Budapest, 1961.
- Kós Károly, *Erdély. Kultúrtörténeti vázlat*. Kolozsvár, 1929.
- Kriza János, *Vadrózsák. Székely népköltési gyűjtemény*. Kolozsvár, 1863.
- Lajtha László, *Újra megtalált magyar népdaltípus*. In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára* (szerk. Gunda Béla), Budapest, 1943, 219–234.
- Orbán Balázs, *A Székelyföld leírása történelmi, régészeti, természetrajzi s népismei szempontból*. I–VI. Pest–Budapest, 1868–1873.
- Sárosi Bálint, *Hangszerek a magyar néphagyományban*. Budapest, 1998.

Ajánlott könyvészet

- Jagamas János, *Beiträge zur Dialektfrage der ungarischen Volksmusik in Rumänien*. In: *Studia memoriae Belae Bartók sacra*. Adiuvantibus Zoltán Kodály et László Lajtha, Budapest, 1956.

Kivonat

Bartók Béla világított rá elsőként arra a jelenségre, hogy a régi stílusú dallamanyagban régióként bizonyos eltérő vonások mutatkoznak, jöllehet a magyar népzene a nyelvterület minden táján javarészen egységes jellegű szellemi alkotások összessége. A történeti Erdély (és a hozzá sorolható bukovinai székely falvak) régi dallamainak sajátosságait az általa megismert székelyföldi és kalotaszegi helységekben gyűjtött adalékok alapján emelte ki. Lajtha László és Járdányi Pál közép-erdélyi kutatásai újabb jellegzetességeket hoztak felszínre mind a vokális, mind a hangszeres zene tekintetében. Ők fedezték föl a hagyományos tánczenei gyakorlattal összefüggésben keletkezett bővült soros dallamokat. Dincsér Oszkár a csíki és a gyimesi falvakban kedvelt hegedű-gardon összeállítású, kéttagú együttest ismertette. A gyűjtőmunka kiterjesztése nyomán kiderült, hogy az ún. pszalmódizáló stílusú dallamok csaknem kizárólag Erdélyben és az innen Moldvába vándorolt csángók körében honosak. A csupán egy-egy vidéken ismert dallamok aránya a Mezőségen és a Maros–Kis-Küküllő közötti területen a legmagasabb. E két tájegység, valamint a Gyimes-völgyi falvak tánczenéjében gyakoriak az aszimmetrikus ritmusok. A Mezőségre az is jellemző, hogy az új stílusú dallamokat a megszokottnál lassúbb tempóban és díszítve, mintegy archaizálva adják elő. Belső táji differenciáltság jele, hogy az erdélyinek nevezhető sajátosságok többsége nem található meg a tartományban mindenütt, hanem csak egy vagy több kisebb-nagyobb térség dallamkészletében. A gyimesi csángók hagyományvilága a legarchaikusabb.

Abstract

Béla Bartók was the first ethnomusicologist to highlight a peculiar phenomenon, namely that there are certain different characteristics in the old style traditional music region by region. However, Hungarian folk-music is a complex of uniform spiritual creations in all Hungarian speaking areas. The peculiarities concerning old melodies in historic Transylvania were picked up at first on the basis of examples collected in Székelyföld and Kalotaszeg. The research work of László Lajtha and Pál Járdányi, carried out later in Central-Transylvania revealed new characteristics both in vocal and instrumental music. They discovered melodies with expanded lines, emerging in connection with traditional dance music. Oszkár Dincser reviewed the folk-music groups of two members, playing on the violin and the gardon, popular in the villages of Csík and Gyimes. After expanding the research work, it turned out, that the so-called psalmodic melodies are known only in Transylvania and among the Csángó population from Moldova. The proportion of tunes known only in certain areas is the highest in Mezőség and in the region between Maros and Kis-Küküllő. Asymmetrical rhythms are frequent in the dance music of these two regions and of the villages of Gyimes-Valley. Furthermore, in Mezőség, the new style tunes often are performed slower and with ornaments, in an archaic way. It is the sign of inner regional differentiation that most of the Transylvanian peculiarities cannot be found everywhere in the territory. The most archaic traditions have been found in the Gyimes-Valley.

Rögtönzés és variálás a népzeneben

Kulcsszavak: rögtönzés, variálás, szabályrendszer, folyamat, választás és szerkesztés síkja.

Key-words: improvisation, variation, system of rules, process, selection and structural level.

A címbeli két fogalom a zenei gyakorlat minden területén ismert eljárást fed, bár részben más-más értelemben használják műzenére és népzeneire vonatkoztatva. A fogalmak használatában kialakult eltéréseket az írásbeliség és a szójhagyomány törvényszerűségeinek különbsége határozta meg.

A variálás a népzeneben általános érvényű, a zenei gyakorlat egészére kiható eljárás, mert a népzenei alkotást nem rögzíti írás. Létezésének egyetlen módja az előadás.

A variálást általában spontán megnyilvánulásnak tartják; nincs azonban kizárva, hogy egyes előadók szándékosan, előre megtervezik. Mint spontán megnyilvánulás is bonyolult tudati tevékenységet tételez fel, tehát joggal azonosítható az alkotással. Más kérdés, hogy a népzene sajátos létformájában minden alkotásnak tulajdonképpen az összetevők valamelyik szintjén (részelemeiben vagy a szerkesztés szabályrendszerében) már létezik a megfelelője. Ezért a népzeneben újraalkotásról lehet beszélni.

1. A tudományos elemzés, dallam-összehasonlítás és rendszerezés a népzeneben történeti rétegeket, stílusokat, típusokat, az elméleti elvonatkoztatások szintjén hangrendszereket, ritmusrendszereket és szerkesztési elveket határolt el. Ezeknek a kategóriáknak a létezése a variáció jelentőségével kapcsolatosan két tényt bizonyított.

A népi alkotó legtöbbször a hagyományból elsajátított elemeket használ fel. Ezeket újakkal is társíthatja, új formát hozhat létre belőlük, de alkotása csak akkor lesz életképes, ha átmegy a közösség használatába. A külső forrásokból (műzenéből, más népek zenéjéből) átvett zenei szövegeket a gyakorlat szintén bekapcsolja a variálás folyamatába, ahol a régiekkel kölcsönhatásban, a népzene fejlődését új irányba terelhetik. A variálás tehát a népzene belső és külső forrásokból táplálkozó fejlődésének legfontosabb tényezője.

A tudományos rendszerezés eredményei egyértelműen bizonyítják, hogy a hallás után megtanult zenei szövegek nem gépiesen raktározódnak el. Az előadók tudatában egyidejűleg kialakul mind a dallamok elvont modelljének képe, mind az a képesség, hogy a részelemeket egymástól elkülönítve, új kombinációkban, új zenei szöveg építőelemeiként használják fel. Ez a képesség feltételezi, hogy a tudatban kialakul a szerkesztés szabályrendszere is.

2. A variáns csak az előadás pillanatában ölt alakot, még akkor is, ha az előadó előre megtervezte. Ezért a variációkat is rögtönzöttnek lehet felfogni. Az egybeesés ellenére a két fogalmat megkülönböztetve szoktuk használni.

A gyakorlatban a dallamstrófa rendszerint az irodalmi szöveg kimerítéséig ismétlődik. Az ismétlés megannyi lehetőség a variációra, de nem minden előadó él vele. Vannak igen jó zenei képességű előadók, akik nem variálnak. Mások a közösségi használatban már létező, többféle változatot iktatnak be a szakaszok során. A strófáról strófára, egyedi megoldásokkal variáló előadóról joggal tételezzük fel, hogy rögtönöz. Ha a rögtönzés eredménye nem lépi túl a lexikális behelyettesítések határát, a zenei szöveget nem sorolhatjuk a tulajdonképpeni improvizációk közé; megkülönböztetésül rögtönzött variációnak nevezhetjük.

3. A rögtönzés és a variálás eszköztárának összetevőit a választás és a szerkesztés síkján lehet elhelyezni.¹ A választás síkján kapnak helyet a lexikális elemek, összes lehetséges változatukkal, valamint a szabályrendszer általános modelljei és elvei, mint lehetőségek (a táblázat felső sora).

<i>A választás síkja</i>	<i>Lexikális elemek</i>	<i>Szabályrendszer</i>
<i>impr.</i> választás <i>var.</i> ↓ választás ↑ ↓ szerkesztés ↑ ↓ választás ↑ ↓ választás ↑	dallam- és ritmus- motívumok sorok sorpárok	általános dallamjárás, formai elvek, hangrendszerek ritmusrendszerek, versszerkezet
<i>A szerkesztés síkja</i>	<i>Szöveg-értékű egységek</i> strófák és strófák sorozata	dallamvonal, dallamszerkezet képlete, hangnem, ritmusszerkezet

1 A két sík a nyelvészetben és az irodalomelméletben használt paradigmatis és szintagmatikus tengely, illetve a szelekció és kombináció fogalmainak a népzenei sajátságok-
ra alkalmazott megfelelője.

A szerkesztés síkján helyezkednek el a zenei szöveg-értékű egységek, valamint a szerkesztés szabályrendszerének az adott esetben megvalósult, konkrét képletei (a táblázat alsó sora). Az újraalkotási folyamat eredménye – a zenei szöveg – a választás és a szerkesztés síkjának váltakozásával, fokozatosan bontakozik ki (a táblázat első–második oszlopa: az alárendelt lexikális elemek a választás síkjára kerülnek a fölérendelt egységekkel szemben). Mélyrehatóbb a változás, ha a szabályrendszerbe tartozó összetevőkre is kihat (a hangnem átalakítása, a dallamszerkezet képletének megváltozása, kibővítése vagy csonkítása).

A lexikális elemeket szabadon lehet felhasználni, mert azok önmagukban többértelműek (*poliszemikusak*); a szövegben azáltal kapnak jelentést, hogy bizonyos szerkezeti funkciót töltenek be (nyitó-, közép- vagy zárósorok, illetve motívumok). Valamely lexikális elem poliszemikusnak számít, ha ugyanabban a szerkezeti szerepben egymástól teljesen különböző dallamtípusoknál jelenik meg (például a gyakori kezdőmotívumok közül az emelkedő oktáv, kvint- vagy kvartugrás). Ha egy dallamtípus változatainál egyes lexikális elemeket behelyettesítenek, az új elem *szerkezeti szinonimaként* illeszkedik a szövegbe: alakja más, de jelentése (azaz szerkezeti szerepe) azonos (például, egy dallamtípus változatainál a kezdősor többféle alakban fordulhat elő). Egyazon szövegben, a különböző funkcióval megjelenő azonos elemek *szerkezeti homonimák* (ismétlő soros vagy visszatérő szerkezeteknél).

4. A rögtönzés és a variálás közötti különbségek az újraalkotás folyamatának vizsgálatából derülnek ki, tekintetbe véve a kiindulópontot és a folyamat haladásának irányát (a táblázaton a nyilak jelzik).

a) A rögtönzött zenei szövegek kiindulópontja a választás síkján elhelyezkedő, elvont formai és dallamvonal modell (a táblázatban lefele mutató nyilak). A modellek körvonalai annyira általánosak, hogy teljes szabadságot biztosítanak az előadónak mind a lexikális elemek kiválasztásában, mind a dallamvonal és a formai képlet létrehozásában. A lexikális elemeket nem szokták rögtönözni; ezek többségükben valamely táji dallamtípus kész formulái, sormintái, amelyeket igen széles skálán variálnak. A szerkesztés síkján létrejövő rögtönzött zenei szöveg formája rendszerint a kötetlenek közé tartozik. A legegyszerűbb rögtönzésekben egy-két motívum vagy dallamsor ismétlődik variálva. Minél nagyobb a felhasznált elemek száma, annál inkább kerülnek előtérbe a zenei szerkesztés szabályai; az ilyen bonyolult szerkezetekben bizonyos lexikális elemeket csak megkülönböztetett szerkezeti funkcióban használnak: a teljes zenei szöveget záró- és nyitó sor tagolja sza-

kaszokra; a középrészben használt sorminták száma és sorrendje változó, így a szakaszok különböző terjedelműek.²

b) A variálásnál a kiindulópont egy kész zenei szöveg, amelynek a formája rendszerint strófikus. A variálás folyamatában (a táblázatban felfelé mutató nyilak) a zenei szöveg valamelyik összetevőjét a választás síkjához tartozó, más elemmel helyettesítik. A dallam lényeges vonásai változatlanok maradnak.

5. Mind az improvizálás, mind a variálás eljárásai rendkívül sokrétűek, felsorolásuk meghaladná a jelen dolgozat kereteit. A következőkben csak néhány példával támasztjuk alá az elmondottakat.

1. példa. Kodály megállapítása szerint a magyar népzeneben a sirató „...szinte egyedüli tere a rögtönzésnek”.³

1. A "kapáló" siratása (részlet)

Parlando $\text{♩} = 100$

(Is) - te - nem, Is - te - nem! Jaj, mi - lyen sok a

$\text{♩} = 108$

tü - vis sa bur - jány a me - zőn. Mit tud - jak én

csi - nál - ni, mit tud - jak csi - nál - ni? Jaj, hogy fáj a

$\text{♩} = 116$

lá - bom és a de - re - kam! Mi - kor tu - dom én azt

a két fő - det ki - gyom - lál - ni, meg - ka - pál - ni?

$\text{♩} = 108$

Jaj, drá - ga, jó Is - te - nem, ad - jál ne - kem e - rőt,

$\text{♩} = 104$

hogy ezt a nagy mun - kát el tud - jam vé - gez - ni.

$\text{♩} = 100$

Jaj, drá - ga, jó a - tyám, mennyi sok e - sőt a - dott!

$\text{♩} = 116$

Nem lesz sem - mink, nem lesz sem - mi a me - zőn.

Kalotaszencikirály
Kolosz m.

2 Lásd: Szenik Ilona, *Erdélyi és moldvai magyar siratók, siratóparódiák és halottas énekek*. Romániai Magyar Zenetársaság, Kriterion Könyvkiadó, Kolozsvár–Bukarest, 1966, 69–74.

3 Kodály Zoltán, *A magyar népzene, V. Sirató* fejezet, Zeneműkiadó, Budapest, 1971, 56.

Az 1. példában látható sirató előadója a rögtönzött prózai szövegben az előző napi vihar elpusztította vetést siratja.⁴ A dallam formája kötetlen, csupán két sorminta váltakozásából épül fel. Más kalotaszegi községekben ezt a dallamtípust halottsiratóként éneklék.

2. példa. A következő sirató a temetés helyszínén hangzott el.⁵

2. **Sirató**
(részlet) Buza Kolozs m.

Parlando

1. Hogy nem mond-tad meg, lel-kem, hogy nem mond-tad meg, drá-ga,
hogy mit ü-zen-jek i-des a-nyu-kám-nak, mit-ü-zen-jek, lel-kem, u-tá-nad?

2. hî, Cra-pă, doam-ne, pă-mân-tu, hî, Cra-pă, doam-ne, pă-mân-tu,
Să mă bag de cu tă-tu, Să mă bag de cu tă-tu.

3. Jaj, Mondjad, drá-ga, mondjad meg i-des-a-nyu-kám-nak, hî Jaj, Mond-jad meg, drá-ga,
i-des-a-nyu-kám-nak, hî Mî-ó-ta két esz-ten-dos vó-tam, lel-kem, az-ó-ta nem lát-tam so-ha.

A dallam egyike az Észak-Mezőségen elterjedt kötött formájú siratóknak. A négysoros szakasz szövegének alapmérete nyolc szótag, de az első és harmadik szakasz rögtönzött szövegrészeinél a sorméret 9–13 szótagúra tágul, a dallamsorokat hangismétlések bővítik, anélkül hogy a sorminta megváltozna. A második szakaszra a sirató asszony román nyelvű, kötött szótagszámú verssorokat alkalmaz.

4 A kolozsvári „Gh. Dima” Zeneakadémia archívuma (Mg. 2759/47), Kalotaszentkirály, Kolozs megye, Varga Katalin 68, gyűjtötte Szenik I., Visnyai Á. és Cs., 1974, lejegyezte Visnyai Á., közölve: Szenik, *i. m.*, 21. sz.

5 A kolozsvári „Gh. Dima” Zeneakadémia archívuma (Mg. 2943/1), Buza, Kolozs megye, adatközlő –, gyűjtötte Földvári K., 1975, lejegyezte Szenik I.

Említésre méltó, hogy ezt a siratódallamot a Beszterce környéki szászoktól is gyűjtötték, akik szintén vers és próza váltakozásából álló, kétnyelvű – szász–román – szöveggel társították.⁶

3–4. *példa.* A vers eltérő sormérete változást idéz elő mind a dallamban, mind a ritmusban. Köztudott, hogy a magyar népzeneben egyes dallamtípusoknak többféle sorméretű változata létezik. A szaktudomány külön kategóriaként tartja számon az úgynevezett „jaj-nótákat”, azaz a bővülsoros dallamokat.⁷ Vannak külső vagy belső bővítéssel létrejött állandósult formák, de előfordul, hogy az adatközlők rögtönzésszerűen más-más sorméretű szöveget vagy toldásokat alkalmaznak a dallamra.

Az alábbi két példában és változataikban közös vonás a sorok izopódiája (minden sor kétszer 4/4-nyi időtartamú). A szöveg változó szótagszámának megfelelően a dallam hangismétlésekkel vagy körülírásokkal, belsőleg bővül, a ritmusban az alaplüktetések felbontással kisebb értékekre bomlanak, illetve egyes sorok záróképleténél összevonódnak (a 3b zárósoránál 2 szótagnak és 4c–d-ben 3 szótagnak megfelelően). A ritmusképletekben a rendhagyó osztások a táji előadásmód sajátosságai.

A 3. *példa* ötsoros szakaszában a formai bővülés állandósult: a harmadik és negyedik sor hasonló, emelkedő dallamvonala képezi a belső bővülést, amelynek ellentétpárja az ereszkedő zárósor.

A három változatban a kétütemes sorok szótagszáma eltérő; a 10 szótagú soroknál a szótagok ütemenkénti eloszlása is különbözők.

a) 8 8 8 8 10 (=6+4)

b) 8 8 8+8 7+7 10 (=8+2)

c) 6+6 6+6 6+6 6+6 6+6

6 Szenik Ilona, *Common Tune-types in Romanian, Hungarian and German Laments in Transsylvania*. In: *Meeting of Cultures – Conflicts of Cultures*. Békéscsaba–Budapest, 1995, 436–440., 3–5. *példa*.

7 A bővítés módozatainak sokféleségéről tájékoztat Paksa Katalin, A „jaj-nóták” zenei világa. In: *Népi kultúra – népi társadalom*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977, IX. 277–305., valamint Szenik Ilona, *Adalékok a bővülsoros dallamok kérdéséhez*. In: *Zenetudományi írások*. Kriterion Könyvkiadó, MTA Zenetudományi Intézet, Bukarest – Budapest, 1998, 158–210.

3.

a) *Quasi giusto*
1. Ti - sza part - ján ei - a - lud - tam...

b) *Quasi giusto*
Jaj. Is - te - nem, de meg - ver - tél...

c) *Poco rubato*
Sze - re - lem, sze - re - lem, át - ko - zott sze - re - lem...

(a) (b) (c)

(a) FK 5 Vajdakamarás
Mg 3110/ 53 Sz.csop.1979

(b) FK 7 Visa
Mg 3105/ 3 B.G. 1979

(c) FK 8 Vajdakamarás
Mg 3110/ 40 Sz.csop.1979

A 4. példa négysoros szakaszában a 4a-b és 4d változat szótagszáma izometrikus (8-as, 8+8-as és 11-es szótagszám). A 4c változatban egy ritkábban előforduló eljárás található. Az első és harmadik dallamsor 11 szótagú szövegében a második versz ismétlésével a szótagszám 15-re bővül, a ritmus felbontások által a szakasz izopódiája változatlan. Az előtag és ugyanúgy az utótag szótagszáma versízenként:

$$4+4+(4)+3 \quad 4+4+3 : ||$$

4.

Quasi giusto

a) Ös - te - lö - dik, ső - té - te - dik...

Poco rubato

b) Édes - anyám monda né kem...

Quasi giusto

c) Azt gon dol tad, kis - an - gyá - lom, kis angya lom, megcsaltál...

d) Ma - ga - san re - pül a da - ru, szé - pen szől...

RN 58/1 Válaszút

(a) Ös - te - lö - dik, ső - té - te - dik...

Vajdakamarás
Mg3310/ 6 Sz.csop. 1979

(b) Édes - anyám monda né kem...

Vajdakamarás
Mg 3310/67 Sz.csop. 1979

(c) Azt gon dol tad, kis - an - gyá - lom, kis angya lom, megcsaltál...

Vajdakamarás
Mg 3110/21 Sz.csop. 1979

(d) Ma - ga - san re - pül a da - ru, szé - pen szől...

5–6. példa. A külső forrásból átvett dallamok közül egy egyházi népének és egy világi eredetű üdvözlő ének népi változatának átalakulását mutatjuk be.

5. példa. A *Parancsolá az Augusztus császár* kezdetű népének eredetét a XVI. századra teszi a szaktudomány.⁸ A XVIII. század végéig szerepelt a református énekeskönyvekben. A későbbiekben már csak a nép ajkán maradt fenn, karácsonyi kántálóként. A XX. század harmincas éveiben egy teljes formáját

8 Csomasz Tóth Kálmán, *A XVI. század magyar dallamai*. In: *Régi Magyar Dallamok Tára I.*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1958, 44/III–IV. és 456., 457., 627. jegyzet.

gyűjtötték (5a példa), de az újabb gyűjtésekben már csak három- és kétsoros alakban került elő Észak-Mezőségről és Kalotaszegről (5b-c-d példa⁹). A csonkult változatokban elmaradt a plagális moll befejezést hozó negyedik sor, így a hangsor friggé alakult. Az 5b változatnál – a vers négysoros szakaszához igazodva – a záró dallamsort megismétlik. A három dallamsorral énekelt 5c változatnál a dallam és a szöveg szakaszai között eltolódás van. A két soros 5d változatban a második sor dallama két szomszédos sor kezdő és záró motívumából tevődik össze.

5.

a) Tordaszentlászló
 1— 2—
 Pa - ran - cso - lá az A - gusz - tus csá - szár Szám - lál - tas - sék mind e szé - les vi - lág.

b) Poco rubato ♩=160 Fejérd
 Pa - ran - cso - lá az Au - gusz - tus csá - szár Szám - lál - tas - sék mind e szé - les vi - lág.

c) Parlando rubato ♩=96 Mezőköbölkút
 Pa - ran - cso - lá az Au - gusz - tus csá - szár Szám - lál - tas - sék mind az e - gész vi - lág.

d) Parlando rubato ♩=152 Magyarvista
 Pa - ran - cso - lá az A - gusz - tus csá - szár Szám - lál - tas - sék

(a) 4—
 Min - den em - ber ne - vét be - i - ras - sa És csá - szár le - ve - lé - be - vall - ja.

(b)
 Min - den em - ber ne - vét be - i - ras - sák,
 Csá - szár le - ve - lé - ben be is vall - ják.

(c)
 Min - den em - ber ne - vét be - i - ras - sa.

(d)
 mind e szé - les vi - lág.

In Kv 1778:
 1) 2) 3) 4)

9 5a) Tordaszentlászló, Kolozs megye, gyűjtötte Makkai-Nagy, 1939, sajtó alá rendezte Kerényi György, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1953, 509 jegyzet. 5b) Fejérd, Kolozs megye, gyűjtötte Német I.–Kallós Z., 1997; 5c) Mezőköbölkút, Beszterce-Naszód megye, Dózsa Gy. 64, Rigó F. 75, gyűjtötte Szenik I.–Mann G. 1975; 5d) Magyarvista, Kolozs megye, András E. 72, gyűjtötte Péter É., 2004. In: *A Magyar Népzene Tára II, Jeles Napok*.

6. példa. A Kolozsvári Református Kollégium irattárában őrzött, három XVIII. századi alkalmi nyomtatványban megjelent, latin szövegű üdvözlő ének dallamát Szabolcsi Bence tanulmánya tette ismertté.¹⁰ Egyházi szöveggel társítva, változatai néhány évtizeddel később a debreceni református énekeskönyvekben jelentek meg (6a példa), de a XIX. századtól kimaradtak.¹¹

6.

D 1778 = RMDT II. 305.


a) 

Oh mi szent A-tyánk, ke-gyes gond-vi-se - lónk!


Poco rubato $\text{♩} = \text{cca } 80$

b) 

Nyí-lik az ég-nek fel-vont szépsá-to - ra. Bomlik fel - leg-nek fe - ke-te ho-má - lya.

(a) 

$\text{♩} = 120-126$

(b) 

Ped-rus-nak pen - dig a - rany ko-ro-ná-ja, fém-lik, tűn-dők-lik, fém-lik, tűn-dők-lik.

A népi gyakorlatban a dallam névnapi köszöntőként maradt fenn (6b példa¹²). A köszöntő funkció és az átköltött magyar szöveg tartalma alapján feltehető, hogy a dallam sem egyházi forrásból, hanem a világi szokásgyakorlat útján került a néphagyományba.

A szöveg és a dallam híven megőrizte a szaffikus strófa 5+6 5+6 5+6 5 szótagú metrikai képletét, a dallamszakasz viszont a rövid zárósor ismétlésével szimmetrikussá bővült. A népi előadásban a dallamvázlat díszítések írják körül.

*

10 Szabolcsi Bence, *Vers és dallam*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972, 84.

11 Papp Géza, *A XVII. század énekelt dallamai*. In: *Régi Magyar Dallamok Tára II*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970, 305. és a jegyzetek 642.

12 A kolozsvári „Gh. Dima” Zeneakadémia archívuma (Mg. 3121/142) Nyárszó, Kolozs megye, Miklós Ferenc 73, gyűjtötte Szenik I.–Mann G., 1976, lejegyezte Szenik I., *Folclor muzical din zona Huedin – Huedin környéki népzene* (szerk. Traian Mîrza), Kolozsvár, 1978, 496. sz.

A variálás nyomon követése a népzene tudomány – és más rokon vagy távolabbi tudományágak – módszereinek egyik alapvető tényezője. Bartóktól és Kodálytól kezdődően napjainkig ekként van jelen a tudományos igényű munkákban. A kutatás eredményei azt bizonyítják, hogy minél nagyobb a rendelkezésre álló variánsok száma és minél szélesebb körre terjed ki az összehasonlítás, annál világosabban rajzolódnak ki az állandó, modellértékű ismertetőjelek, a változó elemekkel szemben, az utóbbiakban pedig elkülöníthetők a szabályszerű és egyedi eltérések.

Felhasznált irodalom

- *** *A Magyar Népzene Tára II., Jeles napok*, sajtó alá rendezte Kerényi György, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1953.
- Csomasz Tóth Kálmán, *A XVI. század magyar dallamai*. In: *Régi Magyar Dallamok Tára I.*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1958.
- Kodály Zoltán, *A magyar népzene*. Zeneműkiadó, Budapest, 1971.
- Paksa Katalin, *A „jaj-nóták” zenei világa*. In: *Népi kultúra – népi társadalom*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977, 277–305.
- Papp Géza, *A XVII. század énekelt dallamai*. In: *Régi Magyar Dallamok Tára II.*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970.
- Szabolcsi Bence, *Vers és dallam*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972.
- Szenik Ilona, *Adalékok a bővült soros dallamok kérdéséhez*. In: *Zenetudományi írások*. Kriterion Könyvkiadó – MTA Zenetudományi Intézet, Bukarest–Budapest, 1998, 158–210.
- Szenik Ilona, *Common Tune-types in Romanian, Hungarian and German Laments in Transsylvania*. In: *Meeting of Cultures – Conflicts of Cultures*. Békéscsaba–Budapest, 1995, 436–440.
- Szenik Ilona, *Erdélyi és moldvai magyar siratók, siratóparódiák és halottas énekek*. Romániai Magyar Zenetársaság – Kriterion Könyvkiadó, Kolozsvár–Bukarest, 1966.

Ajánlott irodalom

- Vargyas Lajos, *A magyarság népzeneje. Variálás*. Zeneműkiadó, Budapest, 1981.

Kivonat

A variálás a népzeneben általános érvényű eljárás. Minden variációt rögtönzöttnek lehet tekinteni; a két fogalmat mégis megkülönböztetve használjuk. A variáció és az improvizáció eszköztárának összetevőit a választás és a szerkesztés síkján lehet elhelyezni.

A variációban a kiindulópont egy kész zenei szöveg, amelynek egyes összetevőit a választás síkján levő más elemmel helyettesítik; a variált szövegben a modellértékű, lényeges vonások változatlanok maradnak. Az improvizált zenei szövegek a választás síkján elhelyezkedő elvont formai és dallammodellekre épülnek fel. A modellek körvonalai általánosak, teljes szabadságot biztosítanak az előadónak, mind a lexikális elemek kiválasztásában, mind a dallamvonal és formai képlet létrehozásában. A népzenei gyakorlatban az improvizált zenei és/vagy irodalmi szöveg rendszerint kötetlen formájú.

A tanulmányt a kétféle eljárást bemutató (hangzó és kottás) dallampéldák egészítik ki.

Abstract

In musical folklore variation and improvisation are fundamental rules of the creation process. Haven't been fixed in writing, the melodies only way of existence is the interpretation moment. From the ethnomusicological systematizations can be inferred that in the creative artist's memory melodies assimilated from tradition or even from external sources are not mechanically stored. At the same time an abstract image of patterns and systems of structural rules take form, so the creators being able to use the constitutive elements in new combinations. The pattern of variation and improvisation process phases are distributed on two alternant levels: selection and structuring (see table, column 1). The selection level is represented by the lexical items (column 2) and the components with a system and pattern status (column 3), as possibilities. At the structuring level appear the melodies fully realized. The improvisation has the start point on the selection level, the structure of the song taking shape gradually, in an undefined form. Variation process starts from a melody with a fixed structure in which only certain items are exchanged. Musical examples came from Hungarian folk-music from Transylvania.

Erdélyi és moldvai karácsonyi szokásdallamok
a *Deák–Szentek-kézirat*ban –
a *Kájoni Cantionalétól* a népzenei gyűjtésekig¹

Kulcsszavak: Kájoni János, *Cantionale Catholicum*, *Deák–Szentek-kézirat*,
népének, karácsonyi ünnepkör, népzenei gyűjtés, Erdély,
Moldva

Key-words: János Kájoni, *Cantionale Catholicum*, *Deák–Szentek manu-*
script, folk hymn, Christmastide, folk-music collection, Transyl-
vania, Moldavia

Kájoni János 1676-ban megjelent *Cantionale Catholicum* című énekeskönyve² művelődés-, irodalom-, egyház- és népénektörténetünkben, valamint elsődlegesen az erdélyi és moldvai néphagyományban máig nagy jelentőséggel bíró szöveggyűjtemény. Az évszázadok során több kiadása követte: 1719-ben Balás Ágoston kissé kibővítette,³ 1805-ben (és 1806-ban változatlan formában újra kiadva) Andrási Rafael – megváltoztatott címmel – lényegesen átszerkesztette, valamint kifejezetten kántoroknak címezve *Ceremóniás könyvet* tol-

- 1 Jelen tanulmány DLA doktori értekezésem (Kővári Réka, *A Kájoni Cantionale énekei Székelyföld és Moldva néphagyományában a Deák–Szentek-kézirat tükrében*. Doktori értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2007) egyik fejezetén alapul, s az OTKA-PD 77427. számú pályázat támogatásával jött létre.
- 2 Kájoni János, *Cantionale Catholicum*, Csíksomlyó, 1676 (a továbbiakban: Kájoni, 1676). Modern, kottás kiadása: Domokos Pál Péter, „...édes Hazámnak akartam szolgálni...”, Szent István Társulat, Budapest, 1979 (a továbbiakban: Domokos, 1979). A Kájoni *Cantionale* szakirodalmi rendkívül gazdag, lásd: Jénáki Ferenc, *Kájoni János Énekes Könyve és forrásai*, Kolozsvár, 1914.; Benedek Fidél, *Csíksomlyó – Tanulmányok* (Szent Bonaventura – Új sorozat 22). Sajtó alá rendezte, a bevezető tanulmányt írta Sas Péter, a kísérő tanulmányt írta, a bibliográfiát összeállította Pap Leonárd OFM, Szent István királyról elnevezett Erdélyi Ferences Rendtartomány, Kolozsvár, 2000.
- 3 *Cantionale Catholicum*, 2. kiadás (szerk. Balás Ágoston), Csíksomlyó, 1719 (a továbbiakban Kájoni, 1719). Az első két kiadás részletes összehasonlítását, számos példával, lásd Kővári Réka, *A Kájoni Cantionale első és második kiadásának egybevetése*. In: *Régi vallásos énekek és énekeskönyvek* (szerk. Szelestei N. László), Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar – Szent István Társulat, Budapest–Piliscsaba, 2011, 153–177.

dott hozzá,⁴ végül Baka János 1921-ben már kottával, sőt orgonakisérettel ellátva adta ki az (elsősorban magyarországi énekeskönyvek alapján) átdolgozott énekeskönyvet.⁵

A Kájoni *Cantionale* második kiadásához, vele szinte egyidőben (a XVIII. században) a csíki ferencesek készítettek egy kántorkönyvet, tulajdonképpen dallamtárat, melyet a zenetörténet *Deák–Szentés-kézirat* néven ismer.⁶ Ez számos olyan ének dallamát őrzi, mely tovább él a következő századok zenei gyakorlatában is. Az egyházi énekeket a néphagyomány is fenntartotta, sőt átmentette szokásaiba.⁷ Bevezetőnkben a Deák Imre és Szentés Mózes nevéhez köthető, bizonyítottan általuk használt kántorkönyv karácsonyi énekeit tekintjük át, népzenei szempontból is.

A *Deák–Szentés-kézirat*ban a karácsonyi ünnepkörre 18 adventi, 26 karácsonyi, 6 újévi, 2 vízkereszt-i ének, és egy, a világ teremtéséről szóló ének

4 A *Keresztény Katholikusok Egyházi Énekes Könyve*. (*Cantionale Catholicum*, 3. kiadás) (szerk. András Rafael), Csíksomlyó, 1805, 1806 (a továbbiakban Kájoni, 1805), illetve András Rafael, *Katholikus Kántorok Tzeremoniás Könyve*. Csíksomlyó, 1805, 1806. (a továbbiakban: Kájoni, 1805. Cer.).

5 *Erdélyegyházmegyei énekeskönyv a római katolikus kántorok, a nép és ifjuság használatára, Régi és újabb énekeskönyvek, a kántorok és a nép ajkán élő hagyományos énekekből összeállította és orgonakisérettel ellátta Baka János csíkszentmártoni nyugalmazott kántortanító, Gyergyószentmiklós, [1921]* (a továbbiakban: Kájoni, 1921) A Kájoni *Cantionale* valamennyi kiadásának bemutatását, egymáshoz való összehasonlítását lásd: Kővári Réka, *Hagyomány és megújulás Kájoni Cantionale-jának kiadásaiban*. In: *Hagyomány és megújulás a liturgiában és zenéjében*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, Budapest, 2012, 311–340.

6 A jelenleg csonka *Deák–Szentés-kézirat*ról a szakirodalomban több részletesebb ismertetés is született: Bartha Dénes, *Erdély zenetörténete*. (különlenyomat a *Történeti Erdély* kötetből, szerk. Asztalos Miklós, 595–644.) A Jancsó Benedek Társaság Kiadványai 38., 1936; Papp Géza, *Egy elveszettnek hitt kézirat énekeskönyv*. *Magyar Zene* XXIX/4 (1988), 379–394.; Kővári Réka, *A Kájoni Cantionale énekei...*, Kővári Réka, *A csíksomlyói Deák–Szentés-kézirat és Szentés Mózes kézírata*. In: *A Csíki Székely Múzeum Évkönyve 2010* (főszerk. Kelemen Imola), Csíki Székely Múzeum, Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda, 2010, 219–222.; Kővári Réka, *A Deák–Szentés-kézirat mint a Kájoni Cantionale első két kiadásának egyik dallamforrása*. In: „A keresztyényi gyülekezetben való isteni dicséretnek” – *Népénektáraink tegnap és ma*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, Budapest, 2011, 241–255. Dallamából t. k. közöl a *Régi Magyar Dallamok Tára* két kötete (I. Csomasz Tóth Kálmán, A XVI. század magyar dallamai. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1958. [a továbbiakban: RMDT I.], II. Papp Géza, A XVII. század énekelt dallamai. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970. [a továbbiakban: RMDT II.]), népzenei vonatkozásban pedig Szendrei Janka – Dobszay László – Rajeczky Benjamin, *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben I–II*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979. (a továbbiakban: SzDR). A teljes kézirat kiadása előkészületben.

7 SzDR; *A Magyar Népdaltípusok Katalógusa – stílusok szerint rendezve* – I., *A Bevezetés*, 2. és 4. fejezet Dobszay László, az 1. és 3. fejezet Szendrei Janka munkája, MTA Zenetudományi Intézet, Budapest, 1988. (a továbbiakban: MNdTK I.).

szerepel, összesen tehát 53.⁸ Közülük ötnek a dallamát nem rögzítették a ferences szerzetesek e XVIII. századi kéziratban: Az Úristen ím az Ádámnak kezdetű adventit, három *Puer natus in Betlehem* kezdetű, melyek közül egy karácsonyi, kettő újévi ének, továbbá az ugyancsak újévi *Mennyei király születék* kezdetű.⁹ A *Deák–Szentek-kézirat*ban tehát 48 ének első strófájának dallamát találjuk a karácsonyi ünnepkör időszakából. Közülük székelyföldi, bukovinai és moldvai népzenei gyűjtésekben 31 fordul elő: 12 adventi, 16 karácsonyi, 1 újévi és a 2 vízkereszti ének.¹⁰

Jelen dolgozat keretei nem teszik lehetővé, hogy mind a 31 éneket részletesen bemutassuk. Így önkényesen kiválasztottunk ötöt, szándékosan nem a legközismertebbeket. Bár a néphagyományban, népzeneben épp a téli időszak a leggazdagabb, ezért kevésbé ismert énekeket választani nem volt

8 A kézirat sorrendjében: *Pro Tempore Adventus: Rorate coeli de super* (gregorián introitus); *Kyrie – Sanctorum lumen; Dicsőség mennyben Istennek, békesség földi népeknek; Mittit ad Virginem; Hiszek egy Atya Istenben; Küldé az Úr szent [ark]angyalát; Omnes unanimiter; Resonemus pariter; Ave Mária, boldog Isten anyja; Mittitur ad Virginem; Ave Maria gratia plena, így üdvözlé angyal; Jer, mi dicsérjük a szép Szűz Máriát; E világot Ádám hogy elveszté; Siralomnak oka lón mindnyájunknak Éva; Mikor Máriához az Isten angyala; Az Úristen ím az Ádámnak (kottázása elmaradt); Ó fényességes szép hajnal, kit szépen; Üdvöztőnknek szent Anyja; De Nativitate Domini: Puer natus in Betlehem, natus in Betlehem (kottázása elmaradt); Gyermek születék Betlehemben, mostani örömben; Grates nunc omnes reddamus; Dies est laetitiae; Ím midőn mindeneket; Virgo Parit Filium; Infinitae bonitatis; Mennyből jövök most hozzátok; Panditur coeli atrium; A Szűz egy Fiat szült, kin mennyben öröm gyűlt; Dum Virgo vagientem; Csordapásztorok; Dormi Fili, dormi; Gratulare Virgo singulari privilegio; Vedd jó néven én szívemet; Jer, mi dicsérjük, áldjuk és felmagasztaljuk; Ez nap nekünk dicséretes nap; Jer, mindnyájan örüljünk; Én nagy vigasságos örömet hirdetek; Jer, dicsérjük e mai napon; Magnum nomen Domini; In natali Domini; Dulcis Jesu, dulce nomen; Aludj, ó magzatom; Coelo rores pluunt flores; O mi pulcher floscule; [Novus Annus:] Puer natus in Betlehem, unde gaudet Jerusalem (kottázása elmaradt); Puer natus in Betlehem, hoc in anno, unde gaudet Jerusalem, ad laudem Domini (kottázása elmaradt); Puer natus in Betlehem, hoc in anno, unde gaudet Jerusalem, hoc in anno gratulemur; Mennyei király születék (kottázása elmaradt); Megteljesíté az Atya Isten; Jer, mondjunk éneket a mi Urunknak; [Epiphania Domini:] Királyoknak királyának; Ó szép fényes kis csillag; [De creatione mundi:] Emlékezzünk Istennek nagy hatalmasságáról.*

9 Lásd az előző lábjegyzetet.

10 Adventi: *Dicsőség mennyben Istennek, békesség földi népeknek; Mittit ad Virginem; Küldé az Úr szent [ark]angyalát; Resonemus pariter; Mittitur ad Virginem; Ave Maria, gratia plena, így üdvözlé angyal; Jer, mi dicsérjük a szép Szűz Máriát; E világot Ádám hogy elveszté; Siralomnak oka lón mindnyájunknak Éva; Mikor Máriához az Isten angyala; Ó fényességes szép hajnal; Üdvöztőnknek szent Anyja. Karácsonyi: Dies est laetitiae; Ím midőn mindeneket; Virgo Parit Filium; Infinitae bonitatis; Mennyből jövök most hozzátok; Panditur coeli atrium; A Szűz egy Fiat szült, kin mennyben öröm gyűlt; Dum Virgo vagientem; Csordapásztorok; Gratulare Virgo singulari privilegio; Vedd jó néven én szívemet; Ez nap nekünk dicséretes nap; Jer, mindnyájan örüljünk; Én nagy vigasságos örömet hirdetek; Jer, dicsérjük e mai napon; Magnum nomen Domini. Újévi: Puer natus in Betlehem, hoc in anno, unde gaudet Jerusalem, hoc in anno gratulemur (rövidebb strófaszerkezettel, így megváltozott dallammal). Vízkereszti: Királyoknak királyának; Ó, szép fényes kiscsillag.*

könnyű, ráadásul olyanokat igyekeztünk válogatni, melyekhez az adott földrajzi területről szép hangfelvétel van az MTA Zenetudományi Intézet Központi Népzenei Gyűjteményében. Így olyan, méltán ismert és a néphagyományban kedvelt népszokásdallamokkal nem foglalkozunk most, mint pl. a névnapköszöntőként használatos *Íme egykor Szent István Istenben felállta*, amely a *Mittitur ad Virginem* kezdetű adventi népének (szekvencia) dallamát használja; a Háromszéken az éjféli mise (az ún. Kecskés-mise) kezdőénekeként alkalmazott *Messiásunk született, kiért lelkünk epedett*,¹¹ amelynek dallama a *Dies est laetitiae* kanció; a *Kelj fel, keresztény lélek kánta*, melynek énekeskönyvi változata a *Dum Virgo vagientem / Midőn a Szűz magzatát* szövegekkel ismert. De olyan közismert népénekeket is csak említhetünk (részletes tárgyalását mellőzni vagyunk kénytelenek), mint a *Mikor Máriához az Isten angyala, Ó fényességes szép hajnal*,¹² *Csordapásztorok, Ez nap nekünk dicséretes nap, A királyok királyának*,¹³ *Ím midőn mindeneket s ennek dallamcsaládjába tartozó Siralmas ez világ kezdetű ének, Virgo parit Filium, jubilemus és Krisztus Jézus született, örvendezzünk*, ill. *A Szűz egy fiat szült, kin mennyben öröm gyűlt, a Jer, dicsérjük e mai napon* dallamára énekelt *Serkenj, lelkem, mély álmodból kezdetű köszöntő*, s a népi tréfát is megjelenítő *Mennyből jövök most hozzátok kezdetű dallam*.¹⁴

A kiválasztott öt éneken keresztül mutatjuk be a XVII. századi Kájoni *Cantionale* egyes énekeit, az énekeskönyv későbbi kiadásában bekövetkezett változásokat, továbbá a XVIII. században a *Deák–Szentek-kéziratban* lejegy-

11 A *Messiásunk született* kezdetű ének megtalálható egy alföldi kántor XIX. század végi kéziratosa, orgonakíséretes énekgyűjteményében: *Istent dicsőítő egyházi énekkönyv – Mezey énekek*. Szerk. Barna Gábor, a tanulmányt és a mutatókat készítette Barna Gábor és Antal József. SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, Szeged, 2009. (Devotio Hungarorum 12. Források a magyar vallásos népeletről), 234–235, Nr. 109. Az említett „Kecskés-mise” énekei ugyanitt 249–252, Nr. 112., illetve erdélyi és alföldi gyűjtéseiről, továbbá énekeit lásd: Kővári Réka, *Végig énekelt történelmi és népi betlehemesek*. In: *Folklor a magyar művelődéstörténetben, Folklor és zene* (szerk. Szemerényi Ágnes), Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009, 421–427.

12 A Kájoni *Cantionale* valamennyi kiadásában olvasható teljes szövegét, énekeskönyvi és népzenei dallamát lásd Kővári, *Hagyomány és megújulás Kájoni Cantionaléjának kiadásában*. In: *Hagyomány és megújulás a liturgiában és zenéjében* (A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzene Tanszéke újraindításának 20. évfordulóján tartott szimpózium előadásai, Budapest, 2010. szeptember 8–10.), Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, Budapest, 2012, (311–340.) 328–330.

13 A Kájoni *Cantionale* valamennyi kiadásában olvasható teljes szövegét, énekeskönyvi és népzenei dallamát lásd: Kővári, *i. m.*, 330–337.

14 Még egy további éneknek, a *Deák–Szentek-kéziratban* is szereplő, *Resonemus pariter / Énekeljünk mindnyájan* kezdetű adventi tropizált Sanctusnak a Kájoni *Cantionale* valamennyi kiadásában olvasható teljes szövegét, énekeskönyvi és népzenei dallamát lásd: Kővári, *i. m.*, 324–328.

zett dallamalakot és a XX. századi erdélyi kántorkönyv változatát. Végül az énekeskönyvi dallamokkal összevetjük a Kájoni *Cantionale* elsődleges használati helyén végzett recens népzenei variánsokat.¹⁵

1)

Az *E világot Ádám hogy elveszté* kezdetű ének a Kájoni *Cantionale* 1676-os és 1719-es kiadásában változatlan, a harmadikban nem szerepel, a negyedik kiadásban átfogalmazva, kibővítve és háromsoros formában tér vissza.¹⁶ Nótatalálással csupán egy verses Agnus-parafrázis (tropizált Agnus) kapcsolódik hozzá a második kiadásban.¹⁷ A *Deák–Szentés-kézirat* ABAA_v formájú dallamát (l. 1. kotta)¹⁸ a *Cantionale* utolsó, kottás kiadása háromsorossá alakítja (l. 2. kotta), 3 (5) 3-as kadenciáját 1 (5)-re.

1. kotta: *Deák–Szentés-kézirat*, 14.

E vi - lá - got A - dám hogy el - ve|z - té.

a Sá - tán - nak bir - to - ka - ban ej - té

Ily - lyen mo - don az Is - ten meg men - té,

Ily - lyen mo - don az Is - ten meg men - té.

15 A népzenei példákban általában csak az első strófát közöljük – ismert volta vagy a későbbi versszakok téves éneklése miatt.

16 Kájoni, 1676, 13. (Domokos, 1979, 21. sz.), 1719, 11., 1921, 101. sz.

17 *Úr Jézus, Istennek szent báránya* (Kájoni, 1719, 444. felirata: Más Agnus Dei).

18 *Deák–Szentés-kézirat*, 14. RMDT II., 29. sz., Dobszay László, *A magyar népének* I., Veszprém, 1995, 147. (vö.: *Éneklő Egyház* 11. sz., *Dicsérjétek az Urat* 11. sz.).

2. kotta: Kájoni 1921., 101. sz.

E vi - lá - got Á - dām hogy el - vesz - té,
 A sá - tán - nak bir - to - ká - ba ej - té,
 I - lyen mó - don az Is - ten meg - men - té!

A népzenei gyűjtésekben¹⁹ a vizsgált területről csak Bukovinából van néhány adatunk az ének meglétére. Többségében a bemutatott XX. századi *Cantionale*-beli formát őrzik, de Gáspár Simon Antal (l. 3. kotta) 5 (5) 1-re módosította a kadenciarendet a kezdősor végi motívum kvinttel magasabban való éneklésével (tulajdonképpen a második sor megelőlegzésével).

3. kotta: AP 10569g²⁰

♩ = cca 74

E vi - lá - got Á - dām hogy el - vesz - té,
 A sá - tán - nak bir - to - ká - ba ej - té,
 s I - lyen mó - don az Is - ten meg - men - té.
 I - lyen mó - don az Is - ten meg - men - té.

¹⁹ SzDR I., 116–117., II., 55.

²⁰ Istensegíts (*Bukovina*) – Halásztelek (*Pest*), Gáspár Simon Antal (sz. 1895.) Gyűjtötte Domokos Mária, Németh István, 1976, lejegyezte Kővári Réka.

2)

Az *Üdvözítőnknek Szent Anyja* kezdetű ének a Kájoni *Cantionale* valamennyi kiadásában szerepel, sőt az 1719-esben, valamint az 1805-ös *Ceremóniás könyvben* latinul is olvashatjuk e Mária-antifónát (mint a vesperás, illetve a Loretói litánia utáni éneket).²¹ Nótautalással hét ének kapcsolódik e dallamhoz, köztük a bemutatandó vízkereszti/házszentelési ének (*Boldog ház, hol Krisztus lakik*, l. 6. kotta), mely 1805-ben kerül be az énekeskönyvbe.²² A *Deák-Szentes-kézirat* (l. 4. kotta)²³ és a Baka-féle kántorkönyv dallama (l. 5. kotta) elsősorban a hajlítások meglétében/elhagyásában tér el egymástól.

4. kotta: *Deák-Szentes-kézirat*, 16.

Ud - ve - zit-tonk-nek Szent Annya Mennyeeknek meg nyílt ka-pú-ja

ten - ger e - ve - zők csil - la - ga Bol - dog - sá - gos Szűz Ma - ri - a.

21 Kájoni, 1676., 12. [Domokos, 1979., 19. sz.] Nota: *Mennyszágnak királynéja*, 1719., 29. Nincs nótautalás, 1805., 245. Nota: tulajdon, 1921., 337a sz. dallam: erdélyi variáns (magyar); 1719., 29., 1805. Cer., 54. (latin: *Alma redemptoris mater*).

22 Ad notam *Üdvözítőnknek szent Anyja: Mennyszágnak királynéja irgalmasságnak szent Anyja* (1676., 370. [Domokos, 1979., 433. sz.], 1719., 354. nincs nótautalás, 1805., 247. Nota: tulajdon, 1921., 340/II. sz. dallam: Kersch Sursum cordá-ból), *Dicsőséges Szűz Mária* (1676., 401. [Domokos, 1979., 474. sz.], 1719., 326.), *Aldott Izraelnek Ura* (1676., 548. [Domokos, 1979., 653. sz.], 1719., 472.), *Ébredj, ember, mély álmodból* (1805., 42. Nota: tulajdon, vagy *Üdvözítőnknek szent Anyja*, 1921., 98. sz.), *Boldog ház, hol Krisztus lakik* (1805., 78. Nota: tulajdon, vagy *Üdvözítőnknek szent Anyja*, 1921., 144. sz. felirata: *Házszentelés*kor), *Mennyből az Ige lejöve* (1676., 23. [Domokos, 1979., 35. sz.] Nota: *O gloriosa Domina*, 1791., 21. Nota: *O gloriosa Domina*, 1805., 184. Nota: tulajdon, vagy *Üdvözítőnknek szent Anyja*).

Eltérő nótautalások: *Megnyílt mennyország kapuja, alleluja* (1676., 61. [Domokos, 1979., 91. sz.] Nota: *Fit porta Christi pervia*, 1719., 39. Nota: *Fit porta Christi pervia*, *Megnyílt mennyország kapuja* 1805., 62. Nota: *Ébredj, ember*, vagy *Üdvözítőnknek szent Anyja*, 1921., 124. sz.).

Ad notam *Ébredj, ember: Jövel, népek Megváltója* (1676., 58. [Domokos, 1979., 87. sz.] Nota: *Ave fuit prima salus*, 1719., 68. Nota: *O gloriosa Domina, Jövel, népek nagy váltása* 1805., 65. Nota: *Mennyből jó égi követség*, vagy *Ébredj, ember*, 1921., 120. sz. [*Ébredj, ember* dallamával]).

A Kájoni *Cantionale* nótautalásaiban ide kapcsolódó dallamok: *O gloriosa Domina* (a *Deák-Szentes-kéziratban: Dicsőség mennyben Istennek*), *Mennyszágnak királynéja*.

23 *Deák-Szentes-kézirat*, 16. RMDT II., 83. sz.

5. kotta: Kájoni 1921., 337. sz.

Üd - vö - zi - tónk - nek szent any - ja, Mennye - nek meg - nyílt ka - pu - ja,

Ten - ge - ren já - rók csil - la - ga, Bol - dog - sá - gos Szűz Má - ri - a.

Népzenei gyűjtésekben²⁴ különböző szövegekkel került elő: adventi, karácsonyi, Mária- és rózsafüzéres ének, virrasztó funkcióban. A néphagyomány leginkább a házszen teléskor alkalmazott *Boldog ház, hol Krisztus lakik* kezdettel használja,²⁵ mely a Baka-féle kántorkönyvnek köszönhetően nagyobb részben annak fordulataival él (főként a dallam második felében). De létezik a kézirat variánsát követő alak is (l. 6. kotta).

6. kotta: ZTI MD 149/29²⁶

♩ = 172 → 208

Bol - dog ház, hul Krisz - tus la - kik,

s On - nat sá - tán el - tá - vod - zik,

Hul van a nagy ke - se - rű - ség,

Ott van a lel - künk üd - vös - ség.

24 MNdTK I., III/170. sz., SzDR I., 42–43., II., 19.

25 Lásd: *Dicsérjétek az Urat*, 59.c. sz.

26 Klézse (*Moldva*), Bezsán Mihályné Bezsán Mária (sz. 1959.), Bezsán Pál „Firkótyi” (sz. 1967.) Gy.: Kővári Réka, Harangozó Imre 2004. november 1. A teljes lejegyzést és hangfelvételt, valamint az 1805-ös szöveget l. Harangozó Imre – Kővári Réka, *Etelközi fohászok. Válogatás a moldvai magyarság vallásos népköltészetének kincstárából*. Ipolyi Arnold Népfőiskola, Újkígyós, 2005, 72–74., 13. track.

3)

A *Gratulare Virgo singulari privilegio* kezdetű ének a Kájoni *Cantionale* első két kiadásában olvasható, változatlan formában. *Szűz Mária ez világra nekünk Szent Fiát hozá* kezdetű magyar fordítása azonban valamennyi kiadásban szerepel, 1805-ben csupán három helyen, 1921-ben pedig további két helyen átfogalmazták, de nem rövidítenek rajta.²⁷ Az *ad notam* jelzések között a magyar szöveget találjuk két éneknél.²⁸ A *Deák–Szentés-kézirat* dallama (l. 7. kotta)²⁹ a *Cantionale* XX. századi kiadásában (l. 8. kotta) kevés különbséggel köszön vissza.

7. kotta: *Deák–Szentés-kézirat*, 21.

Gra - tu - la - re Vir - go ſin - gu - la - ri Pri - vi - le - gi - o.

Iu - cun - da - re. ſa - cro de - co - ra - ri Pu - er - pe - ri - o.

Qvae mi - ran - te na - tu - ra ge - nu - i - ſti pu - ra

ſa - lu - ti - fe - rum Mun - do Par - vu - lum.

27 Kájoni 1676., 79. (Domokos 1979., 132. sz.), 1719., 49. (latin); 1676., 80. (Domokos 1979., 133. sz.), 1719., 50., 1805., 54. Nota: tulajdon, 1921., 129. sz. (magyar).

28 *Iam Divini succensum amori ignem sentio* (Kájoni 1676., 90. [Domokos 1979., 149. sz.]), *Ó szép Jézus, ez új esztendőben végy seregedben* (1676., 99. [Domokos 1979., 167. sz.], 1719., 73., 1805., 70., 1921., 138. sz.).

29 *Deák–Szentés-kézirat*, 21. RMDT II., 256. sz. (vö. *Éneklő Egyház* 54. sz., *Dicsérjétek az Urat* 54., 54.b. sz.).

8. kotta: Kájoni 1921., 129. sz.

Szűz Má - ri - a e vi-lág-ra ne-künk szent Fi-át ho - zá,
A já - szoly-ban fek-szik ki a meny-nyet s föl-det al - ko - tá,
Mily vég - te - len ke - gye-lem Tő - led én Is - te - nem,
hogy így sze - ret - ted az em - be - re - ket.

A népzenei gyűjtésekben³⁰ egyházi szöveggel alig variálódik a dallam (l. 9. kotta). Néhol találkozunk csak kéthangos díszítésekkel, de nem a sorkezdő pontokon, mint a kéziratban. Viszont betlehemes és egyéb köszöntő funkcióban, azaz szokáskeretben (például *Jaj, mint fázunk, az ereszen állunk* incipittel egyedül Háromszékről, l. 11. kotta) lényeges változásokat tapasztalunk: az ambitus kibővül; kvintről indul a kezdősor, mely nem ismétlődik meg; megismétlődik viszont (akár többször is) az ének második fele, mely középen a kvinten zár, és a betlehemes énekekre jellemző dúr hexachordot végigjáró sorral zárul. A két változat közötti átmenetet, kapcsot az *Örvendezzünk, Betlehembe menjünk ajándékokkal* kezdetű ének képezi, mely 1805-ben került be a *Cantionaléba*.³¹ Néphagyományban élő dallamának (l. 10. kotta) megismételt kezdősora a templomi, míg második fele a szokásdallamokhoz köti. A *Jaj, mint fázunk* kezdetű ének szövegsorai (mely után az adatközlő

30 MNdTK I., IV/335. sz., SzDR I., 196–197., II., 88–89.

31 Kájoni 1805., 63. felirata: Más, Nota: tulajdon, 1921., 127. sz. Csupán két helyütt fogalmazza át a szöveget az utolsó kiadás, ebből lényegét érintő a következő: „Atyáinktól régtől foga várt kisdedecske” helyett „a világnak régtől fogva várt Megváltója” (mely a rím kedvéért egy szórendi cserét is magával vonz az előző sorban: „... egy kis gyermek, az Isten Fia”). A Baka-féle kántorkönyv nem a székelyföldi néphagyomány nyomán közli a kadicaiában azonos, különben teljesen más, nagy ambitusú, második felében négyszer is megjelenő új motívumú (*mf l s*) dallamot.

verset is mondott *Mivel elvégeztem minden verseimet kezdettel*) ebből az általunk „átmeneti”-nek mondott karácsonyi népénekből származhat, hiszen az 1805-ös kiadású *Cantionaléban* a 3. vsz. kezdete: *Ah mint fázik, orcája is ázik sűrű cseppekkel*, a 4. vsz. 1. sora: *Ezt látjátok, még is nem szánjátok, bűnös emberek*. Hogy melyik a korábbi, nem tudjuk eldönteni. Lehetséges, hogy a szakirodalomban olvasható feltételezés az igaz, vagyis az, hogy a *Gratulare* kezdetű népének egy köszöntő funkcióban használt régibb dallamnak lenne feldolgozása.³² De az is lehet, hogy az egyházi ének a korábbi. Hiszen a Papp Géza szerint magyar eredetű, 15, 15, 7+6, 5+5 szótagszámú latin ének és a hozzá utalt egyéb szövegek már Kájoni hatalmas gyűjteményében, az ő alapos, a nép ajkán élő énekekre is kiterjedő kutatása és gyűjtése révén szerepelnek, míg a 15, 15, 8+5, 8+5 szótagszámú, *Örvendezzünk* kezdetűt csak a 150 évvel későbbi kiadásban találjuk, és további feljegyzései is csupán a XIX. századból ismeretesek.

9. kotta: Mg 6670/22³³

$\text{♩} = \text{cca } 66$

Ó szép Jé-zus, ez új esz-ten-dő - be' légy hí - ve - id - del!

Ó Má - ri - a, e - se-dezz é - ret-tünk, é - des re-mé-nyünk,

Refr.: Hogy ez új esz-ten - dő - ben min-den ü - gye - ink - ben

Le-hes-sünk Jé - zus drá-ga ked-vé-ben!

³² SzDR II., 88.

³³ Kézdiszentlélek (*Háromszék*), Mátyus Jánosné Kovács Mária (sz. 1923.), özv. Gergely Ágostonné Kocsis Ilona (sz. 1928.). Gy.: Kővári Réka, Németh István 1997. augusztus 5.

10. kotta: ZTI MD 57/91³⁴

Poco rubato ♩ = 84–100



Ör-ven-dez-zünk, Bet-le-hem-be men-jünk a - ján - dé-kok-kal,
Is - tál - ló-hoz, bar-mok já - szo-lyá-hoz a pász - to-rok-kal.



Ott szü - le - tett Is - ten Fi - a egy kis gye-recs-ke,



A - tyá - ink-tól rég-től fog-va várt kis-de-decs-ke.

34 Futásfalva (*Háromszék*), Szántó Géza (sz. 1910.). Gy.: Kővári Réka 1999. augusztus 3.

11. kotta: Mg 6671/04³⁵

[♩ = 60] 1) —



1. Jaj, mint fá - zunk, az e-resz-ben ál-lunk, meg sem szán-ná-tok!

[♩ = 69–72] 2)



Ha szán-ná - tok, be - hív - ná - tok, jó szív-vel lát - ná-tok,
 Az asz - szo - nyok tisz-ta tál - lal, te - le ku-pás - sal,
 A gaz - du-runk, gaz-dasz - szo-nyunk sor - ra ki - nál-jon,



Kol-bász, hur-ka nyárs-ra száll-jon, úgy vár - do-gál-jon!
 Rak - va lás - suk, sör - ra vár-juk ki - ná - lá-su - kat!
 Be - teg nin-csen köz-tünk egy is, ve - lünk az Is - ten!

1) 2)

 2. 2.

2. Készüljetek, amire érkeznek a nem várt vendégek!

Hallod asszony, tedd a tűzhöz mézes csiporkát,
 //:Siess hamar, arra kérlek, mézelj pálinkát!://

Megjegyzés: A 2. vsz.-nak csak az utolsó sorát ismétli meg.

35 Esztelnek (*Háromszék*), Bartók Ignác (sz. 1928.). Gy.: Kővári Réka, Németh István 1997. augusztus 6.

4)

Az *Infinitae bonitatis* kezdetű ének a Kájoni *Cantionale* valamennyi kiadásában megtalálható. Egészen 1805-ig latinul és magyarul is szerepel, s csak ebben a kiadásban csökkennek a strófaszámok és változik meg kissé a szöveg — főleg az *A véghetetlen kegyelmű* kezdetű magyar fordításban. A XX. századra csak az anyanyelvű szöveg marad az erdélyi énekeskönyvben, de kismértékben ismét variálódik.³⁶ Nótautalással — elsősorban a *Cantionale* első két kiadásában — további 25(!), különböző tematikájú ének kapcsolódik hozzá.³⁷ A dallam elterjedt és kedvelt voltát bizonyítja ezen felül, hogy a harmadik kiadásba négy új ének szöveg is bekerült *ad notam* jelzéssel.³⁸

A *Deák–Szentek-kéziratban* latin szöveggel szereplő dallam (l. 12. kotta)³⁹ a *Cantionale* negyedik kiadásában nagymértékben eltérően jelenik meg (l. 13. kotta): motívumai — a harmadik sor kivételével — szinte mindenütt ellentétes rajzolatúak; csupán szekvenciázó 4–5. sora hasonlít.

36 Kájoni 1676., 49. (Domokos 1979., 76. sz.), 1719., 36., 1805., 369. (felirata: De Mysterio Domini nostri Jesu Christi) (latin); 1676., 49. (Domokos 1979., 77. sz.), 1719., 36., 1805., 57., 1921., 114. sz. (magyar: *A véghetetlen kegyelmű*).

37 *Ad notam Infinitae: Az öröktől fogva való* (Kájoni 1676., 17. [Domokos 1979., 28. sz.], 1719., 18.), *Szűz által jött e világra* (1676., 151. és 329. [Domokos 1979., 191. és 380. sz.], 1719., 110.), *Jaj, mit látok s mit szemlélek* (1676., 166. [Domokos 1979., 206. sz.], 1719., 120., 1805., 119.), *Szűz Mária hét fájdalma* (1676., 221. [Domokos 1979., 237. sz.], 1719., 171.), *Váltságunknak drága ára, feszítettén* (1676., 222. [Domokos 1979., 238. sz.], 1719., 172.), *Ó csodálatos Isten-ség* (1676., 316. [Domokos 1979., 358. sz.], 1719., 255.), *Ó kegyelmes szívű Jézus* (1676., 323. [Domokos 1979., 371. sz.], 1719., 262.), *Váltságunknak drága ára, mi vitt téged* (1676., 324. [Domokos 1979., 372. sz.], 1719., 262.), *Ó mennyország ékessége* (1676., 325. [Domokos 1979., 373. sz.], 1719., 263.), *Ó mennynek égő lámpása* (1676., 325. [Domokos 1979., 374. sz.], 1719., 264.), *O amoris Sacramentum* (1676., 330. [Domokos 1979., 382. sz.], 1719., 269.), *Ó szabadsá-gomnak díja* (1676., 331. [Domokos 1979., 383. sz.], 1719., 269.), *Ave hostia salutis* (1676., 333. [Domokos 1979., 387. sz.]), *Ó véghetetlen kegyelmű [...] lelkiünknek* (1676., 334. [Domokos 1979., 388. sz.], 1719., 271.), *Üdvözlégy, mennyei bárány* (1676., 339. [Domokos 1979., 391. sz.], 1719., 274.), *Mennyországnak királynéja, bűnösök* (1676., 357. [Domokos 1979., 417. sz.], 1719., 290.), *Ó kegyes szép Szűz Mária* (1676., 363. [Domokos 1979., 423. sz.], 1719., 294.), *Ó szentségnek legfőbb ága* (1676., 367. [Domokos 1979., 429. sz.], 1719., 296.) és *Pályafutásomnak végén* (1676., 668. [Domokos 1979., 752. sz.], 1719., 567.).

Ad notam A véghetetlen kegyelmű: Életadó, halál ura (1676., 679. [Domokos 1979., 763. sz.], 1719., 576., 1805., 330.), *E mostani végórára* (1676., 700. [Domokos 1979., 778. sz.], 1719., 592.), *Szentmisében részeltettünk* (1805., 22., 1921., 34. sz.), *Szentháromság végzéséből* (1805., 42.), *Most vannak kérés napjai* (1805., 308., 1921., 210. sz.), *Mindenek felséges Ura* (1805., 324., 1921., 409. sz.).

38 Lásd: az előző lábjegyzet vége.

39 *Deák–Szentek-kézirat*, 19. RMDT II., 200. sz.

12. kotta: *Deák-Szentes-kézirat*, 19.

In - fi - ni - tae Bo - ni - ta - tis, et im - men - sae Cha - ri - ta - tis

Sce - nam re - clu - dit Prae - se - pi - um

Hic ig - nis fri - get, hic a - mor ri - get.

Hic De - us ja - cet, Hic Ver - bum ta - cet,

hic Im - mor - ta - lis nas - ci - tur Mor - ta - lis.

13. kotta: Kájoni 1921., 114. sz.

A vég-he-tet - len ke-gyel-mű, s meg-mér-he-tet - len sze-rel-mű

Gyer-mek já - szol - ba he - lyez - te - tik.


Ő a tűz s fá - zik, szé - ná-ban fek - szik,
Az I - ge hall - gat, mos - tan nem szól - hat,

Im ha - lan - dó - vá lett a hal - ha - tat - lan.

A népzenei gyűjtésekben területileg egymástól eltérően alakult a dallam.⁴⁰ Bukovinában az ambitus felfelé egészen az oktávig kitágul, Moldvában viszont lefelé, mégpedig úgy, hogy a megismételt kezdősor az alsó kvinten, a náluk szokásos, egyfajta megtámasztó hangon indul. Választott felvételünkön (l. 14. kotta) a végső zárlatot a sor közepén a kvarton való megállással előre hangsúlyozza az énekes.

14. kotta: AP 4502c⁴¹

1) —



1. Ó vég-he-tet - len ke-gyel-mű, Meg-mér-he-tet - len sze-rel-mű

2)



Lelkünknek ét-ke ké-szít-te-tett.

3)



Itt a nap fé-nye, lelkünk reménye, Fel-hő-be látszik, nyilván ki-tet-szik,



Mert me-leg-sé-gét hí-ve - i meg-ér-zik.

1) 2) 3)



2-3. 2. 2-3.

40 MNdTK I., III/156. sz., SzDR I., 184–185., II., 84–85., Dobszay László: *Die Umgestaltung von Barockmelodien in der ungarischen Volkspraxis*. In: *Studia Musicologica* tom. XVI. (1974), 18–23.

41 Lövete (*Udvarhely*), Tókos Péterné Orbán Rozália (63 év). Gy.: Vikár László 1963.

2. Mennyei drága vendégség, velünk tett erős szövetség,
Lelkünknek édes szép lakodalma.
Kevés munkánknak te vagy jutalma, gyarlóságunknak nagy bizodalma,
Fáradt lelkünknek örök nyugodalma.
3. Kelj fel, nyisd meg az ajtódot, készülj, s ékesítsd magadot,
Drága mátkád jövetelére!
Lelki vendéged közelget neked, csinos hajlékot kíván te tölled.
Miért nem akarod, hogy lakjék tebenned?

5)

Az *Ó, szép fényes kis csillag* kezdetű ének a Kájoni *Cantionale* valamennyi kiadásában szerepel, latinul csak 1676-ban. A második kiadásban csupán az incipitben változtatnak egyetlen szót, ám az első versszak alapján 13, 14, 13-as szótagszámú éneknek a többi strófa kezdősorában tapasztalható 2–4 hangos többletet nem javítják. 1805-ben átfogalmazták, egy strófával meghosszabbítják és szótagszámmilag egységesítik a szöveget, s ezen a negyedik kiadásban még néhány helyen tovább változtatnak.⁴² Az *ad notam* jelzések között nem találni.

A *Deák–Szentés-kézirat* dallamát (l. 15. kotta)⁴³ olvashatjuk a *Cantionale* negyedik kiadásában (l. 16. kotta), már a kibővített kezdősorral, ahol a szótag-szám-szaporítást a sor középzárlata utolsó hangjainak repetíciójával éri el. További lényeges különbség a középső sorban terclépések szekvenciájával való ereszkedés, a hajlítások elhagyása, végül pedig a frigesített zárósor módosítását nem jelöli (feltételezzük, hogy véletlenül, bár a hibajegyzékben sem szerepel).

42 Kájoni 1676., 107. (Domokos 1979., 172. sz.) *O praeclara lucida* (latin); 1676., 108. (Domokos 1979., 173. sz.) *Ó, te fényes kis csillag*, 1719., 82. *Ó szép fényes kis csillag*, 1805., 72. *Ó, lelkünket ébresztő új csillag*, *Nota: tulajdon*, 1921., 141. sz. *Ó, lelkünket ébresztő új csillag* (magyar).

43 *Deák–Szentés-kézirat*, 28. RMDT II. 326. sz.

15. kotta: Deák–Szentek-kézirat, 28.

O [z]ep fe - nyes Kiss Csil - lág Ki ez nap tá - ma - da
 Ki - nek fé - nye e' vi - lá - got mind Bely - lyel bé já - rá
 e' vi - lág - nak [e] - tett - [e] - get el ta - voß - ta - tá.

16. kotta: Kájoni 1921., 141. sz.

Oh lel-kün-ket éb-resz-tő uj csil-lag, Mely e nap tá - ma-da,
 Mely-nek fé - nye e - gész föl-det meg-vi - lá - go - si - tá,
 S e vi - lág - nak ső - tét - sé - gét el - o - szol - ta - tá.

A népzenei gyűjtésekben csak Bukovinából került elő, ott is csupán két énekestől.⁴⁴ Egyikük az 1921-es dallamváltozattal énekelte, az utolsó sor ismétlésével négysorossá alakította az éneket. Gáspár Simon Antal éneklése (l. 17. kotta) ettől eltér: tőle szokatlan módon az 1805-ös szöveggel énekelte (hott repertoárjának nagy része az 1719-es *Cantionale* szerinti), a kezdősorban recitált, a zárósorban nem ment le a szeptimig.

44 MNdTK I., III/168. sz., SzDR I., 214–215., II., 95–96.

17. kotta: AP 9831b⁴⁵Parlando [$\text{♩} = 100\text{--}110$]

Ó lel-künkét éb-resztő új csillag, mely e nap tá-ma-da,

Melynek fé - nye e-gészföl-det meg-vi - lá - go - sí - tá,

E vi-lág-nak ső-tét-sé-gét el - o-szol-ta - tá.

Felhasznált irodalom

- *** *Dicsérjétek az Urat*. Római katolikus népénektár liturgikus énekekkel, erdélyi változatokkal. Gyulafehérvári római katolikus főegyházmegye, Gyulafehérvár, 1993.
- *** *Éneklő egyház*. Római Katolikus Népénektár – liturgikus énekekkel és imádságokkal. Szent István Társulat, Budapest, 1986.
- *** *Istent dicsőítő egyházi énekkönyv – Mezey énekek* (szerk. Barna Gábor, a tanulmányt és a mutatókat készítette Barna Gábor és Antal József). SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, Szeged, 2009.
- *** *A magyar népdaltípusok katalógusa* – stílusok szerint rendezve – I., A Bevezetés, 2. és 4. fejezet Dobszay László, az 1. és 3. fejezet Szendrei Janka munkája, MTA Zenetudományi Intézet, Budapest, 1988.
- *** *Régi Magyar Dallamok Tára I*. Csomasz Tóth Kálmán, *A XVI. század magyar dallamai*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1958.
- *** *Régi Magyar Dallamok Tára II*. Papp Géza, *A XVII. század énekelt dallamai*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970.

45 Istensegítség (*Bukovina*) – Halásztelek (*Pest*), Gáspár Simon Antal (sz. 1895.) Gyűjtötte: Domokos Mária, Németh István 1975., lejegyezte Kővári Réka.

- Bartha Dénes, *Erdély zenetörténete*. (Különlenyomat a *Történeti Erdély* kötetből, szerk. Asztalos Miklós). A Jancsó Benedek Társaság Kiadványai 38, 1936.
- Benedek Fidél, *Csíksomlyó – Tanulmányok*. (Szent Bonaventura – Új sorozat 22). Sajtó alá rendezte, a bevezető tanulmányt írta Sas Péter, a kísérőtanulmányt írta, a bibliográfiát összeállította Pap Leonárd OFM, Szent István királyról elnevezett Erdélyi Ferences Rendtartomány, Kolozsvár, 2000.
- Dobszay László, *Die Umgestaltung von Barockmelodien in der ungarischen Volkspraxis*. In: *Studia Musicologica*. tom. XVI., 1974, 18–23.
- Dobszay László, *A magyar népének I. Veszprém*, 1995.
- Domokos Pál Péter, „...édes Hazámnak akartam szolgálni...”. Szent István Társulat, Budapest, 1979.
- Harangozó Imre, Kővári Réka, *Etelközi fohászok, Válogatás a moldvai magyarság vallásos népköltészetének kincstárából*. Ipolyi Arnold Népfőiskola, Újkígyós, 2005, audio CD melléklettel.
- Jénáki Ferenc, *Kájoni János Énekes Könyve és forrásai*. Kolozsvár, 1914.
- Kájoni János, *Cantionale Catholicum*. Csíksomlyó, 1676.
- Kájoni János, *Cantionale Catholicum*. 2. kiadás (szerk. Balás Ágoston), Csíksomlyó, 1719.
- Kájoni János, *A' Keresztény Katholikusok Egyházi Énekes Könyve*. 3. kiadás (szerk. András Rafael), Csíksomlyó, 1805, 1806.
- Kájoni János, *Katholikus Kántorok Tzeremoniás Könyve* (szerk. András Rafael), Csíksomlyó, 1805, 1806.
- Kájoni János, *Erdélyegyházmegyei énekeskönyv a római katolikus kántorok, a nép és ifjuság használatára*. Régibb és újabb énekeskönyvek-, a kántorok és a nép ajkán élő hagyományos énekekből összeállította és orgonakisérettel ellátta Baka János csikszentmártoni nyugalmazott kántortanító, Gyergyó-szentmiklós, [1921].
- Kővári Réka, *A Kájoni Cantionale énekei Székelyföld és Moldva néphagyományában a Deák–Szentek-kézirat tükrében*. Doktori értekezés, Liszt Ferenc Zene-művészeti Egyetem, 2007.
- Kővári Réka, *Végig énekelt történeti és népi betlehemesek*. In: *Folklór a magyar művelődéstörténetben, Folklór és zene* (szerk. Szemerkenyi Ágnes), Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009, 421–427.
- Kővári Réka, *A csíksomlyói Deák–Szentek-kézirat és Szentek Mózes kézirata*. In: *A Csíki Székely Múzeum Évkönyve 2010* (főszerk. Kelemen Imola), Csíki Székely Múzeum – Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda, 2010, 219–222.
- Kővári Réka, *A Deák–Szentek-kézirat mint a Kájoni Cantionale első két kiadásának egyik dallamforrása*. In: „A keresztyényi gyülekezetben való isteni dicséret” – *Népének-táraink tegnap és ma* (Az Éneklő egyház megjelenésének 20. évfordu-

- lóján tartott tudományos ülésszak és emlékülés előadásai, Budapest, 2005. december 8–10.), Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, Budapest, 2011, 241–255.
- Kővári Réka, *A Kájoni Cationale első és második kiadásának egybevetése*. In: *Régi vallásos énekek és énekeskönyvek* (szerk. Szelestei N. László) – a kötet a Pázmány Irodalmi Műhely második lelkiégtörténeti konferenciájának [Piliscsaba, 2009. április 24.] előadásait tartalmazza –, Pázmány Irodalmi Műhely Lelkiégtörténeti tanulmányok (A PPKE BTK Magyar Irodalomtudományi Intézetének sorozata) 2., Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar – Szent István Társulat, Budapest–Piliscsaba, 2011, 153–177.
- Kővári Réka, *Hagyomány és megújulás Kájoni Cationáléjának kiadásaiban*. In: *Hagyomány és megújulás a liturgiában és zenéjében* (A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzene Tanszéke újraindításának 20. évfordulóján tartott szimpózium előadásai, Budapest, 2010. szeptember 8–10.), Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, Budapest, 2012, 311–340.
- Papp Géza, *Egy elveszettnek hitt kézirat énekeskönyve, Magyar Zene XXIX/4* (1988).
- Szendrei Janka – Dobszay László – Rajeczky Benjamin, *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben I–II*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979.

Kivonat

Kájoni János *Cationale Catholicum* című énekeskönyve (1676) művelődés-, irodalom-, egyház- és népégtörténetünkben, valamint elsődlegesen az erdélyi és moldvai néphagyományban máig nagy jelentőséggel bíró szöveggyűjtemény. Ennek második kiadásához (1719) készített dallamtár, a *Deák–Szentés-kézirat* néven ismert egykorú kántorkönyv számos olyan ének dallamát őrzi, mely tovább él a következő századok zenei gyakorlatában is. Az egyházi énekeket a néphagyomány is fenntartotta, sőt átmentette szokásaiba. Ezt támogatta a szövegek és dallamok összeállításának a korban szokásos (*ad notam*) gyakorlata is. A karácsonyi ünnepkör énekei közül válogatva a XVII. századi énekeskönyv szövegeit, valamint a XVIII. században leírt dallamalakot vetjük össze a népzenei gyűjtésekben található változatokkal.

Abstract

János Kájoni's hymn-book *Cationale Catholicum* (1676) is a momentous reader for the historians of civilization, literature, the church and Hungarian folk hymns, but first of all it is important from the point of view of folk tradition of Transylvania and

Moldavia. The “Deák–Szentek” manuscript is a tune collection appended to the second edition of the *Cantionale* (1719), which being a contemporaneous chorister book, has helped preserve numerous tunes in musical practice through centuries. The words of the songs written originally for the liturgic or paraliturgic practice of the Catholic church were preserved by folk tradition, and they got in practical use in folk customs. The application (and re-application) of the same words to different tunes was common practice, labelled as “ad notam”. We compare here a selection of song texts in the 17th century book related to Christmastide and their tunes put down in the 18th century, to the variants found in recent folk-music collections.

A gyülekezeti ének és a magyar népdal közötti zenei kapcsolatok

Kulcsszavak: kadenciarend, szótagszám, hangterjedelem, dallamjárás, siratóstílus, kanásztánc vers- és ritmusszerkezet, Rákóczi-dallamkör, zenei hagyomány.

Key-words: cadences, number of syllables, vocal range, voice leading, wailing style, vagant verse and rhythm structure, Rakoczi songs, music traditions.

A gyülekezeti ének és a népzenei hagyomány közötti számos érintkezésre és összefüggésre Kodály Zoltán, Csomasz Tóth Kálmán és számos más XX. századi zenetudós hívja fel a figyelmet. A népzene és egyházzene közötti átfedések nem korlátozódnak a népi gyakorlatban fentmaradt igen nagyszámú gyülekezeti énekekre, amit a gyűjtések alapján már azonosítottak. Emellett a két terület repertoárjában lévő dallamok szerkezeti sajátágaiban is vannak közös vonások, még akkor is, ha eltekintünk az azonos dallamoktól. Éppen ezért a népzenei kutatásban Bartóktól kezdve napjainkig kialakult elemzési, osztályozási és összehasonlítási módszerek alkalmazhatók a gyülekezeti ének kutatására is. Ez a tény azon alapszik, hogy mind a vokális népzene, mind a gyülekezeti ének monodikus, ezen belül mindkettő, néhány kivételtől eltekintve, strófikus építkezésű és verses szövegű. Ennek a párhuzamba állításnak a bizonyítékát a gyülekezeti énekkel foglalkozó szakirodalomban mindenütt fellelhetjük.¹ Csomasz Tóth Kálmán megállapítja, hogy „az egy-szólamú népzene egyszerű, plasztikus és áttekinthető dallamokkal él. Ezek jól megőrizhetők és gazdagon variálhatók, nem csak önmagukban, hanem melodikus- és formavariációk, illetve kombinációk útján is. Mennél sűrítettebb, formájában és kifejező eszközeiben mennél egyszerűbb egy dallam

¹ Lásd: *Régi Magyar Dallamok Tára I., A XVI. század magyar dallamai* (szerk. Csomasz Tóth Kálmán), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1958. (a továbbiakban RMDT I); *Régi Magyar Dallamok Tára II., A XVII. század énekelt magyar dallamai* (szerk. Papp Géza), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970. (a továbbiakban RMDT II.); Dobszay László, *A magyar népének I. Veszprémi Egyetem kiadója*, 1995. (a továbbiakban Dobszay, 1995).

vagy egy alaptípus, annál ősbibbnek, jellegzetesebbnek tekinthetjük. Egy-egy dallam ilyen sűrítettsége egyben a művészi tökéletesség fokával is egyenes arányosságban szokott állni”.² Tanulmányomban a református gyülekezeti énekrepertoárral kapcsolatos kérdésekre fogok kitérni.

A *Régi Magyar Dallamok Tára* I. kötetének bevezető tanulmányában található megjegyzésekből, jellemzésekből, a jegyzetekből és zenei mutatókból kiderül, hogy a gyülekezeti énekeket ugyanazokkal a módszerekkel vizsgálják, mint amit az etnomuzikológia régóta alkalmaz. A fent említett műben megtalálható versszakformák mutatója feltünteti a dallamok verssorainak számát, szótagszámát, a sorvégzőket, és van egy külön mutató, mely a sorvégzések szerint rendszerezi az énekeket. A jegyzetekben külön pontban vannak összefoglalva az énekek szövegeire, illetve a dallamra vonatkozó adatok. A két elem: szöveg-dallam elválasztása módszertani szempontból jelentős, mert a szöveg és dallam kapcsolata az idők folyamán laza volt.³ Érdekes megfigyelní, hogy bár Tinódi *Krónika*⁴ című gyűjteményének darabjai világi tárgyúak, a Hoffgreff-gyűjteményé⁵ szent históriák, de nem templomi rendeltetésűek, mégis az ide tartozó dallamok egy részének már a maga korában megvoltak az „ad notam” utalással jelzett templomi énekszövegei, s ezek révén már a XVI. században istentiszteleti funkciót is kaptak. Közülük például Tinódi saffikus énekét, mely Dávid és Góliát történetének megverselése, a maga korában nem használták egyházi célra, de a dallam tovább élt, és a XVII–XVIII. században már egyházi szöveggel, református énekeskönyvben is megjelenik. A XX. századi reformok magához a Tinódi-dallamhoz nyúltak vissza, megtartották Tinódi versét *Siess keresztyén lelki jót hallani* kezdősorral, kiemelve belőle azokat a verssorokat, melyek a bibliai történet tanulságait vonják le, de hozzákapcsoltak még két énekszöveget: egy ínségben való könyörgést és egy Miatyánk-parafrázist.⁶ A Hoffgreff-énekeskönyvben közölt két bibliai históriának, a Juditról és Holofernesről, valamint az Eleázár papról szólónak dallama a magyar siratóstílusba és a középkori melodikába egyaránt jól beillik. Ez Balassi Bálint *Bocsásd meg Úr-isten* kezdetű bűnbánati versével kapcsolódott össze és ennek köszönhetően maradt fent a mai napig. A szöveg-dallam viszonyában olyan esetekkel is

2 RMDT I/23.

3 Egyes dallamok az eredeti szöveggel éltek tovább, de sokszor ugyanaz a dallam másik forrásban más szöveggel is szerepel. Példa erre a históriás énekek és az ezek dallamára írt egyházi szövegek esete.

4 1554-ben nyomtatták Kolozsváron.

5 1553-ban jelent meg Kolozsváron a bibliai históriákat és oktató énekeket tartalmazó csonka gyűjtemény. Címlapja és első 29 lapja hiányzik. A megmaradt rész 17 dallamot tartalmaz.

6 Lásd: Dobszay, 1995, 71.

találkozunk, ahol egy szöveg többféle dallammal szerepel a különböző énekeskönyv-kiadásokban.⁷

1. Szerkezeti kapcsolatok

A bevezetőben leszögezett elvi kiindulás alapján az egyházi énekeknel ugyanúgy, mint a népzenei anyagnál, néhány főszempont szerint rendszerezük a dallamokat. A nagy mennyiségű adatot felhalmozó gyűjteményekben a zenei anyag valamilyen rendszer szerinti elhelyezése elemi követelmény, hiszen enélkül áttekinthetetlen a dallamanyag. Ezen túlmenően a rendszerezés a tudományos következtetések alapja, mert lehetővé teszi, hogy a kutató ne véletlenszerűen kiragadott esetekre, hanem adatok sokaságára alapozza a megállapításokat.

1.1. A kadenciarend

A népzene kutatás kezdetén Kodály és Bartók a dallamokat szótárszerű rendbe helyezte a kadenciák számokkal jelzett magassági sorrendjében, az egységes finálishoz, azaz a g¹-hez viszonyítva. A szótárszerű rendezésben a közeli dallamváltozatok automatikusan egymás mellé kerülnek, de ha a variálás valamelyik zárlatot is érinti, már eltávolodnak egymástól. Előfordul, hogy dallamváltozatoknál a finális más és más magasságra helyezkedik. Az összehasonlítás céljából ilyenkor viszonyított transzpozíciót alkalmaznak: az egyező dallamrész kerül azonos magasságra, miközben a finális eltér.

Az újabb zenei osztályozások nem a lexikális renden alapulnak, de az adatok tárolásában is és a tudományos kiadványokban is használják a kadenciamutatót, amely lényegesen megkönnyíti egy adott dallam kikeresését.

A magyar népzene dallamai nagy általánosságban véve négysorosak, és a főzárlat a második sor végén található. A gyülekezeti énekek között is gyakori a négysoros, de igen nagyszámú az öt-, hatsoros, vagy annál is terjedelmesebb dallam. Ezért a kadenciarend megítélésében különbségek lesznek.

1.2. A szótagszám

Az egyes sorok metruma kérdésében a népzenei szempont elvileg érvényes a gyülekezeti ének vizsgálatánál is, de gyakorlatilag sok eltérés mutatkozik a versek felépítésében, mivel az egyházi énekek között több olyan

7 Példa erre többek között az *Örvendezzen már e világ, a Jaj, mely hamar múlik* és a *Búsán zúgnak a harangok* kezdetű ének.

verstípus van, amely a középkortól kezdve az antik verselés és középkori verselés mintáit követi. A népzeneben szórványosan fordulnak elő.

A legnépszerűbb antik versforma a szaffikum. Jól áttekinthető és hatásos formája következtében az egész középkoron át folyamatosan használták.⁸ A szaffikus sor metrikus képlete: – U/– –/–' UU/– U/– U/. Az ötödik láb hosszú hangja után metszet van, ezért a hosszú sor 5 + 6 szótagra tagolódik. Három 5+6 szótagú sor után a rövid, ún. adoniszi sor következik. Ez zárja a strófát: – UU/– U//. E forma nagyon könnyen elvesztette antik jellegét: a népies gyakorlatban hangsúlyossá alakult. Később e hangsúlyossá alakult szaffikus sor első daktilusa helyébe megkettőzött pyrrhicus lép, ezáltal a metrikus 11-esből szabályos magyar szimmetrikus 12-es lesz. A fenti módon létrejött szimmetrikus 12-esek három sora után negyedekül egy hasonló módon adonisziből hatossá váló félsor hozzáadásával kialakul a szaffikus eredetű magyar versforma. Ennek a formának a csökevénye lehet a *Jaj, mely hamar múlik* kezdetű halottas ének két és fél soros versalakja.

Versképlet		Énekek kezdősora
3 nagy sor	rövid zárósor	
Antik képlet – U/– –/–' UU/– U/– U/ 5 + 6	– UU/– U 5	<i>Ut queant laxis...</i> <i>Iste confessor</i> <i>Virginis proles</i> <i>O Pater sancte</i>
Hangsúlyos versképlet – UU/– –/ UUUU/– –/ 5 + 6	– UU/– – 5	Siess keresztyén lelki jót hallani... Nagy hálát adjunk az Atya Istennek... Krisztus Urunknak áldott születésén... Paradicsomnak, te szép termő fája... Te, drága Jézus, mi történt tevéled...
Szimmetrikus 12-es UUUU/– –/ UUUU/– –/ 6 + 6	UUUU/– – 6	2×(6+6)+6 Jaj, mely hamar múlik... 4×(6+6) Semmit ne bánkódjál...

8 Több liturgikus himnuszt is ebben a versformában írtak: *Ut queant laxis*; *Iste confessor*; *Virginis proles*; *O Pater sancte*.

A szaffikus strófán kívül meg kell említeni az alkaioszi strófát (11–11–10–11), melyet a *Meghódol lelkem tenéked, nagy felség* kezdetű ének; és a disztichont, melyet a *Mondjátok dicséretet* kezdetű ének illusztrál.

A szótagszám szerinti rendszerezésnél figyelembe kell venni a verstípus metrikai tagolását is. Néhány gyülekezeti ének 11 szótagos sora ugyanazt a 8 + 3-as tagolást mutatja, mint az azonos metrumú magyar népdalok, de a gyülekezeti énekeknel lehetséges más felosztás is, pl. 5 + 6 vagy 4 + 7-es tagolás, ami az előbbihez képest lényeges különbséget mutat:

– 8 + 3-as tagolású sorok: *Imádkozzatok, és buzgón kérjete; Drága dolog az Úristent dicsérni; Mindenkoron áldom az én Uramat; Ímhol vagyok, édes Uram Istenem.*

– 5 + 6 tagolású sorok: *Reménységemben hívlak, Uram Isten.*

– 4 + 7 tagolású sorok: *Mely igen jó az Úristent dicsérni; Emlékezzél Úristen híveidről.*

1.3. A hangterjedelem és hangsor

A református gyülekezeti énekek elemzése során kitűnik, hogy gyakori az olyan dallam, mely a finális alatti hangsorszakaszt érinti, abban mozog, míg a magyar népdalok nagy többsége a finális fölötti oktávszakaszt használja.

1.4. Hangnem

A református gyülekezeti énekekben, a népzeneitől eltérően, nem találunk tiszta pentaton dallamot, viszont gyakoriak a diatonikus hangnemek, pentachord-hexachordtól a teljes hétfokúságig, valamint a plagális hangnemek.

1.5. Dallamjárás

A mutatókban feltüntetett szempontokon kívül az elemzés teljességéhez hozzátartozik a dallamszerkezet és a dallamjárás meghatározása. A dallamjárás, mint a dallamtípusok lényeges meghatározója, a népzenei kutatásokban Járdányi Pál népdalkatalógusa⁹ óta vált ismertté.

2. Dallamtörténet

Az egyházzene és népzene kutatásának fontos, egymással összefüggésben levő területe a dallamtörténet. Minden morfológiai szempontot felhasznál-

9 Járdányi Pál, *Magyar népdaltípusok I–II*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1961.

va, a népzene esetében, a körülhatárolható stílusrétegeket tárgyalja, míg a gyülekezeti ének esetében az írásos forrásokból kiindulva határozza meg a dallamok korát. Egy adott ponton a két terület találkozik: a magyar református gyülekezeti ének esetében feltűnő módon a XVI. század dallamosságában mutatkozik.¹⁰ Ezek a dallamok, ha nem is teljesen azonosak a népzeneben találhatóakkal, de ugyanabba a stílusba illeszkednek.

2.1. A siratóstílus

A gyülekezeti ének és a népdal közötti tipológiai összefüggéseket a diatonikus recitáló stílusú dallamokon belül Dobszay László *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben* című munkájában lehet nyomon követni. Mint Dobszay megjegyzi, ehhez a stílushoz sorolt gyülekezeti énekek, csekély kivétellel, halottasok. A halottaséneket első sorban az alkalom azonossága vagy legalábbis hasonlósága hozza rokonságba a siratóval.¹¹

A siratóstílus ősi európai dallamkultúrából táplálkozott és belső fejlődés eredményeképpen sajátos alakzatokat hozott létre a magyar szájhagyományos zenekultúrában. Története a népzene és műzene határán mozgott: ugyanolyan mértékben része a népi, mint az egyházi gyülekezeti énekhagyománynak; a viszonylag késői feljegyzésekben a históriás énekkel társítva is megjelenik.

Dobszay *A magyar népének* című kötetében két siratóstílusú dallamot említ: elsőként a XVI. századi *Semmit ne bánkódjál* kezdetűt, később a XVII. századi *Jaj, mely hamar múlik* kezdetű éneket.¹² A *Jaj, mely hamar múlik* kezdetű két és fél sorosra szűkült ének négysoros előzményeként a szakirodalom a latin nyelvű *Cur mundus militat* kezdetű éneket jelzi, mely az 1744-es Kolozsvári énekeskönyvben található, ennek magyar nyelvű változata *Mit bízik e világ...* kezdettel az 1769-ben szerkesztett, nagyenyedi halottas énekeskönyvben; *Véletlen embernek...* kezdetű szöveggel pedig Orbán Sigmond, 1766-ban másolt, négyszólamú kéziratoss énekeskönyvében olvasható. Az említett énekek átalakulását Kodály a *Magyar népzene* című könyvében hasonlította össze, amelyekhez egy kétsoros balladaszövegű változatot is feltüntetett.¹³ A négysoros ének verselése izometrikus, 6+6 szótagú sorokból áll, kadenciái 4 2 2 1 fokon találhatóak. A kutatásokból kitűnik, hogy a teljes, négysoros halottasének

10 Lásd: Dobszay László, 1995, 68–92 – hivatkozások.

11 Lásd: Dobszay László, *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983, 290.

12 Dobszay László, 1995, 74.

13 Lásd: Kodály Zoltán, *A magyar népzene*. Zeneműkiadó, Budapest, 1973, 66–67.

használaton kívül került, de a rövid forma létezéséről a népzenei adatok tanúskodnak.¹⁴

Néhány egyházi halottasének dallamváltozatai a néphagyományban strófikus siratóként élnek. Ezekről Szenik Ilona tájékoztat.¹⁵ A siratóstílushoz tartozik a Kodály említette nagyszalontai sirató¹⁶, valamint a Mezőségen elterjedt diatonikus hangsorú siratótípus. Ugyanezen a területen található a fiatalon elhunytak temetésén csoportosan énekelt „gózsálás”¹⁷.

Az egyházi énekkel összefüggésbe hozható strófikus siratók másik csoportja, a Maros középső és a Küküllők torkolati szakasza közötti területen található. A leglényegesebb vonása a 2 1-es kadenciarend. A strófa ebből az elemi szerkezetből, rendszerint a 2 zárlatú sor ismétlésével háromsorossá, néha négysorossá változik. Ez a siratótípus, Szenik Ilona tanulmánya szerint,¹⁸ kétségtelenül összefüggésbe hozható nagyszámú halottasénekekkel, melyek szintén ezt a kadenciarendet használják.¹⁹ Az összehasonlításokból kiderül, hogy ugyanez a siratótípus ugyanezen a területen a szászoknál és a románoknál is elterjedt.

A kötött szerkezetű siratótípusok többsége a népi-egyházi halottasok közül kerülhetett a temetési repertoárba; a dallamok megfelelő tartalmú szöveggel társítva funkciót váltottak és a táji, helyi konvenció értelmében ekként maradtak fent a hagyományban.

2.2. Kanásztánc vers- és ritmusszerkezet

A magyar népzene, valamint több szomszédos nép táncdallamainak egyik kedvelt vers- és ritmusképlete az ún. kanásztánc. A kanásztánc versképlet mind európai-nemzetközi, mind magyar őstörténeti vonatkozásaiban rendkívül tág és mély összefüggéseket mutat. Antik gyökerei a görög drámaig nyúlnak vissza, a középkor végén vágánsforma a neve; Kelet-Európa kolo-mejka néven tartja számon. A versfajta múltja a magyarság történetében a

14 A dallamok elemzését, az énekeskönyvi előfordulások adatait lásd: Péter Éva, *Református gyülekezeti énekek az erdélyi írott és szójhagyományos forrásokban*. Presa Universitara Clujeana, Kolozsvár, 2008, 73–75.

15 Szenik Ilona, *Az erdélyi strófikus siratók*. In: *Utunk Kodályhoz* (szerk. László Ferenc), Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1984, 52–68.

16 Lásd: Kodály, *i. m.*, 1973, 59.

17 A típust az 5 4 2 1 kadenciás alapforma és ennek változatai jellemzik, hangsora dór vagy fríg, besorolása Dobszay, 1983-ban a 28. típus.

18 Szenik Ilona, *Adalékok egy siratótípus dallamrokonságához*. In: *Zenatudományi írások*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1977, 73–86.

19 A dolgozat végén a szerző több éneket említ az 1769-es nagyenyedi halottas énekeskönyvből.

volgai népekkel való érintkezés idejéig nyúlik vissza, amit magyar–mari²⁰ dallam-összehasonlítások eredményei bizonyítanak. A versszerkezet irodalmi jelentkezése nyugatról jött, és latin vágánsversekben, valamint azok magyar fordításaiban középkor végi kódexekben mutatkozik.²¹

Szerkezeti szempontból a kanásztánc négyütemű, kötetlen szótagszámú és ennek következtében ritmusában bármikor variálható képlet. A strófa többnyire két vagy négy sorból tevődik össze. A sorok szótagszáma 11 és 15 között változik, igen gyakran egyazon dallam soraiban is.²² Minden sor a második ütem végén álló metszettel két félsorra tagolódik. Természetesen akadnak mindvégig csaknem vagy teljesen izometrikus dallamok is, amilyenek például a XVI. századi egyházi énekszövegek. A záróritmus alapján három típust lehet elhatárolni: legjellemzőbb a két szótagú, kevésbé gyakori az egy szótagú és három szótagú záró képlet.

A kanásztánc vers- és ritmusszerkezet több XVII. századi egyházi ének zenei anyagát határozza meg. Szívesen alkalmazták a vallásos kanciókban, megtalálható a német korálok között is. A mai egyházi énekeskönyvek csak néhány ilyen tartalmaznak: pl. a *Megáll az Istennek Igéje* kezdetű és az *Atya, Fiú, Szentlélek* kezdetű ének.

Az alábbi táblázat összefoglalja a XVI–XVIII századi forrásokban található kanásztánc-ritmusú énekeket, szótagszám és tagolás szerint csoportosítva. Legnagyobb számban az izometrikus, 13 és 14 szótagú képletek fordulnak elő.

Szótagszám és tagolás	Sorok száma	Kezdősor	Forrás
Izometrikus szerkezet: 13 szótag, 4+4+4+1 tagolás	3	<i>Krónikákat régiekről kell most olvasnunk</i>	Hoffgreff Cationál-ból (1553)
	3	<i>Sok részögös, hallgassátok erkölcsötöket</i>	Tinódi Krónikájából (1554)
	4	<i>Emlékezzél mi történék Uram mi rajtunk</i>	1744-es Kolozsvári énekeskönyv: 235
	2	<i>Mindenható Úristen, mi bűnös emberek</i>	1744-es Kolozsvári énekeskönyv: 227
13 szótag, 7+6-os metszet	2	<i>Atya, Fiú, Szentlélek</i>	1778-as Kolozsvári énekeskönyv: 6
	2	<i>Soha Isten házára csak egy pízt sem adtam</i>	Kodály Zoltán: nagypeszeki gyűjtés

²⁰ Cseremisiz.

²¹ Lásd: Horváth János, *A középkori magyar vers ritmusa*. Berlin, 1928, 52–56.

²² Elvértve 16 szótag is előfordul.

14 szótag, 4+4+4+2-es tagolás	2	<i>Int most minket Dávid próféta a Soltár könyvben</i>	1744-es Kolozsvári énekeskönyv: 111
	3	<i>Ha gondolod élő ember te állapotodat</i>	1769-es Nagynyedi Halottas: 108
	4	<i>Rettenetes ez világnak mostan minden dolga</i>	1553: Hoffgreff-énekeskönyv
15 szótag, 4+4+4+3-as tagolás	3	<i>Örök Isten figyelmezzél az én segítségemre</i>	1744-es Kolozsvári énekeskönyv: 90
Hetero- metrikus szerkezet 14,14,13 (4+5+5, 4+5+5, 4+4+5)	3	<i>Jer dicsérjük ez máai napon az mi Urunkat</i>	1744-es Kolozsvári énekeskönyv: 140
	3	<i>Csak tereád Atyám mindenkor támaszkodtam</i>	1744-es Kolozsvári énekeskönyv: 89
	4	<i>Jer mi dicsérjük, áldjuk és felmagasztaljuk</i>	1744-es Kolozsvári énekeskönyv: 142
	4	<i>Dicséretes a gyermek, ki ez nap születék</i>	1744-es Kolozsvári énekeskönyv: 146
	3	<i>Ember emlékezzél a szomorú halálról</i>	1769-es nagyenyedi halottas: 15

A magyar népzeneben a kanásztánc vers- és ritmusszerkezet a régi rétegekhez tartozó dallamoknál fordult elő leginkább, de tovább öröklődött az új stílusba is. A régi rétegeken belül a kvintismétléstől az ismétlődő soros AABB szerkezetig nagyon sokféle alakban található meg.

2.3. Rákóczi-dallamkör

Az énekeskönyvek tartalmazznak néhány darabot az ún. Rákóczi-dallamkör anyagából is.²³ Az idetartozó XVII. századi dallamok nagy többsége fríg jellegű. Viszonylag magasan járó kezdősoruk a fríg 1 fokán vagy kvintjén, esetleg kvártján végződik. A kezdősor megismétlése után apróbb motívumokból álló rész következik.²⁴ A strófát fríg motívum zárja.

A Rákóczi-dallamkörben lírai dalokat, balladákat, táncdallamokat, egyházi énekeket egyaránt találunk. A legkorábbi két lejegyzésből egyik táncdallam a Kájoni-kódexben *Chorea* néven szerepel, a másik egyházi ének: Nárai György gyűjteményének Szent Péter-éneke²⁵. Ezenkívül ismertek a dallamkör egykorú szlovák és lengyel példái is. Valószínű, hogy a stílus gyökerei még a késő középkorra utalnak vissza, kifejlődése a XVII–XVIII. századra tehető.²⁶

Ezt a dallamkört a református énekeskönyvben egyetlen dallam képviseli: a *Seregeknek hatalmas nagy királya* kezdetű.

Összegzésként leszögezhetjük, hogy a nép tudatában világi és egyházi ének egymás mellett van jelen. A nép életében az egyházi ének a templomon kívül is szerepel. Néhány dallam egyházi és világi szöveggel egyaránt ismert. A dallam azonossága a nép előtt nem mindig tudatos.

Felhasznált irodalom

Csomasz Tóth Kálmán, *Régi Magyar Dallamok Tára I. A XVI. század magyar dallamai*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1958.

Dobszay László, *A magyar népének I. Veszprémi Egyetem kiadója*, 1995.

Dobszay László, *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneünkben*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983.

Járdányi Pál, *Magyar népdaltípusok I–II*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1961.

Kodály Zoltán, *A magyar népzene*. Zeneműkiadó, Budapest, 1973.

Papp Géza, *Régi Magyar Dallamok Tára II. A XVII. század énekelt magyar dallamai*. Akadémiai kiadó, Budapest, 1970.

23 Az elnevezés a dallamkör egyik legismertebb példájára, a *Hej, Rákóczi* kezdetű népdalra, s nem a pontos keletkezési korra utal.

24 Ez olykor hangnemileg is ellentétes a kezdősorral, gyakran motívumismétléssel vagy szekvenciával.

25 Ezt a dallam-összehasonlítást Kodály Zoltán *A magyar népzene* című kötetében a 65. lapon találjuk.

26 Lásd: Dobszay, 1995, 136–137.

Péter Éva, *Református gyülekezeti énekek az erdélyi írott és szájhagyományos forrásokban*. Presa Universitară Clujeană, Kolozsvár, 2008.

Szenik Ilona, *Adalékok egy siratótípus dallamrokonságához*. In: *Zenatudományi írások*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1977, 73–86.

Szenik Ilona, *Az erdélyi strófikus siratók*. In: *Utunk Kodályhoz* (szerk. László Ferenc), Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1984, 52–68.

Kivonat

A református gyülekezeti énekanyag és a magyar népzenei hagyomány között számos összefüggés létezik. Ez nem korlátozódik pusztán arra a tényre, hogy a népi gyakorlatban igen nagy számban maradtak fenn gyülekezeti énekek, hanem emellett a két terület repertoárjában lévő dallamok szerkezeti sajátágaiban is vannak közös vonások. Ez a tény azon alapszik, hogy mind a vokális népzene, mind a gyülekezeti ének monodikus, többnyire strófikus építkezésű és verses szövegű.

Dallamszerkezeti szempontból összefüggéseket találunk a kadenciarend, szótagszám, hangterjedelem, hangnem, dallamjárás területén. A gyülekezeti ének és a magyar népdal közötti tipológiai kapcsolatokat megvizsgálhatjuk a diatonikus recitáló stílus és siratóstílushoz tartozó dallamokon, a kanásztánc vers- és ritmusszerkezet példáin, valamint a Rákóczi-dallamkör darabjain.

A nép tudatában világi és egyházi ének vegyesen van jelen. Egyházi ének templomon kívül is élhet, sőt világi szöveggel is szerepelhetnek egyházi dallamok. Ezért az egyházi énekek és a népdal kapcsolatait pusztán szöveg szempontjából is érdemes volna vizsgálni.

Abstract

There are several relations between the reformed church songs and the Hungarian folk-music traditions. This is not reduced to the fact that in the general practice a high number of church songs were preserved, but also to the fact that within the repertory of the two fields there are many common features regarding the structure of the songs. This fact relies on the fact that both the vocal folk-song and the church song are monodic, they have strophic structure and poetic texts.

From the structural point of view we can find relations within the cadences, the number of the syllables, the vocal range, tonality and voice leading. The relationships between the church song and the Hungarian folk song can be best observed in the songs belonging to the diatonic recitative style, the wailing style, on the vagant verse and rhythm structure, and on the Rakoczi songs.

In the consciousness of the people, the church song and the folk-song are equally present. The church song can live outside the church, too, and they can be provided with secular texts. That is why it would be worthy to analyze the relations between the church song and the folk-song regarding their texts.

„Ugrós” karakterű néptáncok zenéje Erdélyben

Kulcsszavak: népzene, néptánc, dialektusvonások, történeti rétegek.

Key-words: folk-music, folk-dance, dialectal features, historical strata.

Az „ugrós” táncnév a néptáncstudomány által kiterjesztett értelemben egy régi, szerteágazó tánc típuscsalád megjelölésére szolgál. Az európai régi táncrétegbe szervesen illeszkedő ugrós karakterű magyar táncok eleven gyakorlatként érik meg a XX. századot a Kárpát-medencében, amit a sokféle regionális elnevezés is példáz: kanásztánc, verbunk, ugrós, üvegestánc, sapkátánc, seprűtánc, dus, oláhos, féloláhos, silladri stb. A Martin György által meghatározott mindhárom táncdialektusban¹ megtalálhatók még az 1950-es, 60-as években is, bár eltérő mértékben. A nyugati vagy dunai táncdialektusban a legnépszerűbbek, és itt élnek a legváltozatosabb módokon, a középső vagy tiszai táncdialektusban szintén ismerik különféle fajtáit, a keleti vagy erdélyi táncdialektusnak azonban csak bizonyos tájain honosak, ám az előzőeknél fejlettebb formában, amely átmenetet képez a legényes táncfajta felé. A keleti dialektusban e tánc hordozói az udvarhelyi és csíki székelyek, a hétfalusi csángók, a gyimesi csángók és a bukovinai székelyek. A kutatók a magyar nyelvterületnek mindössze két pontján nem akadtak ugrós jellegű táncokra: Moldvában, a csángómagyarság körében, akiknek tánc kultúrája jobbra a balkáni régióhoz tartozik, továbbá Erdély nyugati és középső részén. A tánc történeti fejlődés során ugyanis Kalotaszegen, Mezóségen, a Maros–Küküllő-vidéken az ugrós táncokat más, fejlettebbnek mondható, de még mindig régies táncok váltották fel.

A regionális különbségek – egyebek mellett – a hagyományőrzés különböző fokozataival függnek össze. Meglepő tehát, hogy míg polgárosodottabb vidékeken is – Nyugat-Dunántúlon, Felföldön vagy a központi elhelyezkedésű kalocsai Sárközben – nagy számban gyűjthettek ugrós táncokat,

¹ Martin György, *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Néptáncpedagógusok kiskönyvtára, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1970.

addig ez a hagyomány a művelődésében konzervatívabb Erdélynek csupán a keleti szögletében, illetőleg az onnét kirajzolt népcsoportoknál maradt fenn – mint oláhos, féloláhos, silladri. Ha a tradíció változásának folyamatát mechanikusan képzelnénk el, nehezen értelmezhetnénk e tényeket. Ez az ellentmondás irányította a kutatói figyelmet arra, hogy érdemes megvizsgálni, melyek az erdélyi ugrós dallamok sajátosságai, használják-e őket másfajta táncok kíséretéhez is, továbbá milyen a kapcsolatuk a dunai és a tiszai táncdialektus ugrós dallamaival.

Az ugrós táncok zenéjének monografikus vizsgálata 81 dallamtípus ugrós vonatkozását tárta fel.² Ezekből 14 típus változatai ismertek Erdélyben – a kutatás mai állása szerint. Nem lehet azonban elhallgatni, hogy sajnos éppen erről a területről sok a lejegyzetlen és rendezetlen hangszeres anyag, melynek feldolgozása minden bizonnyal árnyalja majd a következőkben felvázolt képet.

Az európai régi táncrétegbe tartozó magyar ugrós táncok etnikai jegyei többek között a keleti eredetű dallamstílussal fennálló kapcsolatukban ragadhatók meg.³ Indokolt tehát, hogy a dallampéldák sorát a keleti eredetű, pentaton kvintváltó ún. „páva” dallamcsalád legnagyobb típusa nyissa, melyet a szakirodalom jellemző szövegkezdetek alapján *Hüccs ki, disznó...* típusnak nevez.⁴ Ez a tetrapodikus táncdallam a magyar nyelvterület egészen elterjedt. A Dunántúlon – ahol a legtöbb változata ismert – továbbá a Felföldön és az Alföldön is mindig ugrós táncokat járnak rá (egyedül Nyírség kivétel, ahol friss csárdást is kísérhet). Erdélyben azonban a legkülönbébb régi és új stílusú táncok – legényes, kettős, forgó páros, friss csárdás, sőt augmentált ritmusú magyar és lassú csárdás – tartoznak hozzá, és ritkaságnak számít az ugrós tánckapcsolat.⁵ Mégis, vagy talán éppen ezért fontos számon tartanunk, hiszen az ugrós táncnyelv egykori általános gyakorlatát valószínűsíti, hogy a központi tájaktól távol eső Kászonban és Bukovinában ugrós jellegű táncok kísérozeneje lehetett. A *Hüccs ki, disznó...* dallamtípus változatait Erdélyben többnyire hangszeres előadásban használják, és ez a hangszer szinte mindig hegedű, illetőleg vonószenekar, ellentétben a dunántúli dallamokkal, melyeket főként szöveges alakban gyűjtöttek, és a hegedű mellett tam-

2 Paksa Katalin, *Az ugrós táncok zenéje*. Zenetudományi Intézet, L'Harmattan, Budapest, 2010.

3 Pesovár Ernő, *Táncagyományunk történeti rétegei. A magyar néptánc története*. Berzsenyi Dániel Főiskola, Szombathely, 2003, 37.

4 *A Magyar Népzene Tára* VI. 1–222. (I. típus.)

5 Martin György, *A dallam- és tánc típusok összefüggése A Magyar Népzene Tára VI. kötetében. Táncstudományi Tanulmányok* 1982/83, 287–327.

burán, citerán, hosszú furulyán, dudán játszottak. Az erdélyi hangszeres darabokat gazdag és kifinomult figurációs technika jellemzi. Végig tizenhatod figurációkban szólal meg egy kásonzfeltízi oláhos dallam (1. kotta), mely mozgalmassága ellenére némileg le is egyszerűsödött: az első sor végződése a második soréhoz hasonult. Kodály csaknem száz évvel ezelőtt vette fonográfra Laji János kovács-cigányzenésztől. A vokális bukovinai silladri, melyet Istensegítsen gyűjtött Kodály 1914-ben (2. kotta), a többi erdélyi hangszeres variánsból viszonylag távolabb áll, a típusazonosság azonban kétségtelen.

A keleti eredetű, ereszkedő pentaton dallamstílus „kis kvintváltó” típusához dallamvonalban hasonló, de feltehetőleg az európai középkor vágáns dallamaival is összefüggésben álló, diatonikus hangsorú, kanásztánc ritmussú dallamtípusok alkotják az ugrós táncdallamok egyik legterjedelmesebb csoportját. A változatok Moldva kivételével valamennyi dialektusban nagy számban megtalálhatók. Sajátságuk, hogy már a második sor lefut az alaphangra, és ez a sor általában azonos a negyedik sorral. Jellemző rájuk a mozaikszerű szerkesztés, mely hangszeres eredetre utal, és ez magyarázza a variálás sokféle, olykor mechanikus módját. E csoport egyik képviselője a több mint másfélszáz változatban ismert Csóri kanász... dallamtípus, mely szinte kizárólag ugrós karakterű táncokat kísér mindenütt. Az erdélyi táncdialektusban Udvarhelyen, Csíkban és Gyimesben féloláhos kísérezeneje. Kallós Zoltán egy gyimesfelsőlaki gyűjtésének támlapjára 1958-ban ezt írta: „féloláhos tánc nóta, közismert, rengeteg változata van a faluban”.⁶ Furulyán, nyírfahéjsípon és hegedűn is szokták játszani. Az erdélyi dallamok némileg eltérnek a típus szekund-lépésekben haladó, diatonikus főáramától, hangsorukat a székely és gyimesi csángó zenei hajlam a pentatónia irányába variálja. Szerkezetük erősebben motivikus, féldallamszerű, nem ritka, hogy a dallam második üteme mind a négy sorban azonos. A sántateleki vokális dallampélda szinte motivikus rögtönzésnek hat, amelyet a szilárd tetrapodikus strófakeret tart mégis egységben (3. kotta).

Széles földrajzi elterjedés jellemzi a régi ereszkedő dallamstílus tágabb körébe tartozó, közepes méretű (harminc változatból álló), erős ugrós kapcsolatokkal rendelkező *Kispiricsi falu végen...* típust. Az első sor fokozatosan, hangismétlésekkel és szekundlépésekkel hajlik le oktávra kvintre, a második sor az elsővel teljesen azonos. Az utótag kvinttel mélyebben, variáltan

6 Szövege: „Komámasszony pincéjébe van a tyúkok tánca...”, „Erre, babám, mi falunkba fa papucsba járnak...”. Nyilvántartási száma az MTA Zenetudományi Intézetében: Lsz 40.940.

ismétli az előtagot.⁷ A gyimesi változatokban azonban regionális eltérés mutatkozik: első két soruk nem skálaszerűen, hanem motívumismétlésekkel ereszkedik le az oktávra, és az utótag is többnyire motívumismétlő, mely kvintváltás nélkül követi az előtagot. Egy gyimesközépleki féloláhos dallamban (4. kotta) a megismételt előtagot további, motivikusan formált sorpár követi, mely önállósult hangszeres sztereotípiaként más dallamban is megjelenhet. A variálásnak ez a módja a hangszeres előadásmóddal és a táncalkalmazás dallamhosszabbítási igényével függ össze.⁸

Az eddigi példák kiválasztását a széles elterjedtség és a nagy változatosság indokolta. Valamennyi izometrikus, tetrapodikus dallam (1–4. kotta), és ez a felépítés az összes erdélyi ugrós dallam jellemzője,⁹ szemben más dialektusterületekkel, ahol a bi- és tripódia is gyakori. Egyetlen erdélyi kivétel az *Elvesztettem a kecskéket...* kezdetű, heteropodikus típus, mely elnevezését egyik jellegzetes szövegéről, „A juhait kereső pásztor” történetéről kapta.¹⁰ Formája átalakult szaffikus: a strófa első két sora azonos zenei tartalmú tetrapodikus felépítéssel, harmadik sora kétütemes egységet ismétel, negyedik sora pedig rövidebb, bipodikus (AAb+bc). Az előzőekben tárgyalt dallamtípusokkal ellentétben kizárólag Erdélyben és Moldvában ismerik. A mintegy harminc változathoz különféle táncok – forgató, marosszéki, sebes magyaros – kapcsolódnak, de ugrós karakterűek is: Udvarhely megyében és Gyimesben féloláhos, Bukovinában silladri. Sajátságos, hogy a gyimesközépleki Halmágyi Mihály hegedűs a féloláhos dallam első két sorának második ütemét rendhagyó módon megismételte, így azok pentapodikussá váltak (5. kotta). Megtehetette, hiszen a féloláhos tánc zenéhez való illeszkedése nem olyan kötött, mint a legényes típusú táncoké. Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy a teljes strófa mérete mégiscsak „szabályosan” 16 ütem (mint a négysoros tetrapodikus dallamoké), a két fölös ütem az előtagban mintegy kipótolja a rövidebb, bipodikus negyedik sort.

Népzeneink régmúltjában gyökereznek a kötetlen szerkezetű siratók, melyeknek ősi, diatonikus recitatív nyelvezetéből a kora újkorra strófikus, ún.

7 Lásd: Paksa, i. m., 41a) kotta.

8 „Rövid dallamok ismételtetése hamar unalmassá válik. Ezért kell [...] magukat a dallamokat is hosszabbítani”. Sárosi Bálint, *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Balassi Kiadó, Budapest, 2008, 96.

9 Például: *Az oláhok, az oláhok I.* (vö.: Paksa, i. m., 124–129), *Az oláhok, az oláhok II.* (vö.: Paksa, i. m., 129–134), *Megfogtam egy szúnyogot* (vö.: Paksa, i. m., 142–144), *Gyimesi–csiki féloláhos* (vö.: Paksa, i. m., 148–150), *Az árgyélus kismadár* (vö.: Paksa, i. m., 185–187) erdélyi vagy Erdélyben is ismert dallamtípusok.

10 Az ugrós tánczene történeti képéhez sajátos színezettel járul hozzá „A juhait kereső pásztor” zenei és táncműfaja, amelynek sokszázéves általános ismertségét Balassi Bálint híres nótautalása is megörökítette.

sírató stílusú dallamok formálódtak. E stílus egyik, XVIII. századi történeti forrásokkal is dokumentált típusa, a *Cigányok vajdája*, alapvetően ugrós karakterű táncokat kísér. A régi följegyzések is többnyire táncdallamként hozzák, a Zayugróci kéziratban *Hungaricus* és *Rosnyó Magyar Tanz*, Pálóczi Horváth Ádám gyűjteményében *A táncos oláh* és *Keserű lejtő* címmel.¹¹ Az egész magyar nyelvterületen ismerik, a variánsok zöme mindazonáltal Bukovinából való, ahol silladrit táncoltak rá a lakodalom meghatározott mozzanatánál. Elképzelhető, hogy a határőrség erőszakos szervezése elől Bukovinába menekülő székelyek körében lehetett éppen divatos dallam a 18. században, amit idegen környezetben élő utódaik őriztek meg leginkább és legegységesebben. Ebben a dallamtípusban sem ritka, hogy a primás a négysoros strófát további két sorral toldja meg (6. kotta). Bár a *Cigányok vajdája* dallam alapvetően ugrós karakterű táncokat kísér, kivételesen más táncokhoz is kapcsolódhat. Marosszéken pl. „magyar forduló”-nak játszották, Gyergyóban pedig ugyanazok a zenészek „székely lassú”-nak, augmentált ritmusban, gyorsabb tempóban.¹² Fontos megemlíteni, hogy e dallamtípus augmentációjából jött létre a Kalotaszegen, Mezőségen, a Maros–Küküllő vidékén és Székelyföldön ismert *Jaj de szépen cseng a lapi* típus.¹³ Főként „lassú csárdás” és „négyes”, valamint „magyar” tartozik hozzá, ami jól mutatja, hogy a zenei típusképződésben az újabb erdélyi táncdivatok komoly szerepet játszottak.

Erdély népi tánczenéjéről szólva feltétlenül meg kell emlékeznünk Kájoni János XVII. századi gyűjteményéről, melyben táncdallamokat is feljegyzett, köztük *Apor Lázár* táncát. Ez a nyugat-európai eredetű dúr hexachod dallam még a XX. században is a moldvai, bukovinai, erdélyi és partiumi népzene részeként élt vokális,¹⁴ de főként hangszeres alakban. Különbőféle táncokhoz használták/használják: Szilágysámszonban pl. székely verbunkhoz és kecsketánchoz,¹⁵ Tari Lujza kutatásai szerint „a Délnyugat-erdélyi románok Căușer, Călușerul táncnévvel, a magyarok főleg Pontozó, Legényes stb. néven játszószák férfitánchoz”.¹⁶ Ugrós karakterű táncalkalmazása féloláhos és zsuka Udvarhely és Csík megyében. A csíkszentdomokosi Sinka Sándor és zenekara játékában (7. kotta) világosan felismerhető a történeti dallam, a különbség

11 *A Magyar Népzene Tára* X. 459–492. (CXIV. típus), történeti előfordulásai uo.: 492j. n–x.

12 *A Magyar Népzene Tára* X. 485. és 486.

13 *A Magyar Népzene Tára* X. 493–537 (CXV. típus).

14 Például vokális farsangi táncdal a szilágysági *Varsolcon*, lásd: Almási István, *Szilágysági magyar népzene*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1979, 234.

15 Nyilvántartási száma az MTA Zenetudományi Intézetében: AP 7712b.

16 Tari Lujza, Bartha Dénes, *a 18–19. század magyar zenéjének kutatója*. In: *Magyar zene* XLVII/2, 2009, 200.

mindössze annyi, hogy az utótagot periódussá alakították, míg a történeti dallam negyedik sora a másodikkal egyezik.

A *Tyukodi nóta* XVIII. századi dallamcsaládjába illeszkedik a siratóstílus is rokonságot tartó *Pittyedáré*, *Rókatánc* vagy *Nógrádi verbunk* néven emlegetett, alacsony dallamjárású hangszeres típus,¹⁷ mely a Dunántúlon, Felföldön, Alföldön és Erdélyben egyaránt ugrós táncok kísérője. A románok szintén ismerik, egy bihari román változatot Bartók Béla magyarból átvett táncnévvel – „ugros”-ként – gyűjtött!¹⁸ Amíg a népzene él, addig változik is, ugyanakkor megőrzi önazonosságát, állandóságát. A *Pittyedáré* kászoni és csíki felvétele (8., 9. kotta) között nem kevés idő, mintegy hetven esztendő telt el. Az újabb felvételen már megjelenik a „modern” vezetőhang és hangzathelbontás, a két dallam mindazonáltal lényegét tekintve teljességgel azonos, mint ahogyan más dialektusbeli változataival is.

Bartók Béla már 1924-ben megállapította, hogy a magyar népzene a dialektusvonások ellenére lényegében egységes, hogy „az egyes zenedialektusok közt csak árnyalatbeli különbségek fedezhetők fel”.¹⁹ Az árnyalatnyi különbségek – mint azt az erdélyi ugrós zenei anyag vizsgálata is mutatja – abból fakadnak, hogy a dallamoknak sajátos színezetet kölcsönöz lokális variálási és előadásmódjuk, melyet esetleg az is befolyásol, hogy éppen milyen, a tájra jellemző hangszereken szólnak meg. Ami pedig a dallamkészletet illeti, Erdély ugrós jellegű táncdallam-repertoárjának népzene-történeti rétegzettségé alapján megegyezik a dunai és tiszai táncdialektusával. A fundamentumot itt is a régi ereszkedő pentaton stílus és dallamköre, továbbá a siratóstílus alkotja, mellette pedig képviselve van a régi és újabb nyugat-európai dallamvilág is. Erdély kisebb mértékű zenei elkülönüléséhez vezetett azonban, hogy a XVIII. században meghonosodó dallamtípusok, amelyekre szívesen jártak ugrós táncokat, nyugati és északi irányból kerültek be és terjedtek el a Kárpát-medencében, és többnyire nem érték el Erdélyt.²⁰ Az új népdalstílus pedig a központi területekhez képest némi késéssel jutott el ide, így ez a stílus már nem talált kapcsolatot az ugrós jellegű táncokhoz, ellentétben a dunai táncdialektus bizonyos vidékeivel.

17 Vargyas Lajos, *A magyarság népzeneje*. Planétás, Budapest, 2002, 174–176.

18 Bartók Béla, *Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria) – Chansons populaires Roumaines du Département Bihar (Hongrie)*. Academia Română, din viața popurului Român, București, 1913, 321.

19 Bartók Béla, *A magyar népdal*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 1924, XXIII.

20 Domokos Mária, Paksa Katalin, *A népdal a 18. században*. In: *Magyar zene* XLV/2, 2007, 120.

Kottapéldák

1. *Kászonfeltíz*, Laji János (cca. 50 éves). Gyűjtötte Kodály Zoltán, 1912. „Oláhos”. Tari Lujza, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója*. Balassi Kiadó, Budapest, 2001, 115; Paksa, *i. m.*, 11).

♩ = 112–116

(hegedűn)

2. *Istensegíts*, László Györgyné (42 éves). Gyűjtötte Kodály Zoltán, 1914. „Silladri”. *A Magyar Népzene Tára* VI. 214; Paksa, *i. m.*, 1k).

♩ = 108–120

1. Fe-hér fá-szuj - ka - vi - rág, ne jöjj ná-lunk nap - vi - lág!
Je - re es - te ső - tét - be, hogy ű - jek az ő - loed - be!
O - jan pár csó - kot a - dok, még-ér e - zér fo - rin - tot,
O - jan pár csó - kot a - dok, még-ér e - zér fo - rin - tot.

3. *Gyimesfelsőlok–Sántatelek*, Gábor Péterné (34 éves). Gyűjtötte Kallós Zoltán, Martin György, Pesovár Ferenc, 1962, lejegyezte Vargyas Lajos. „Féloláhos”. AP 5200b. Paksa i. m., 33f).

♩ = 84-88

1. Ná-lunk-fe - lé a ba - rá - tok fá - pa-pucs-ba jár - nak,
 A - zok él - nek jó vi - lá - got, a - kik e - gyütt hál - nak,
 De én bi - zon, sze - gény fe - jem, csak e - gye - dül há - lok,
 A - kár - mer - re ta - po - ga - tok, csak fá - lat ta - lá - lok.
 De én bi - zon, sze - gény fe - jem, csak e - gye - dül há - lok,
 A - kár - mer - re ta - po - ga - tok, csak fá - lat ta - lá - lok.

4. Gyimesközéplek, Zerkula János (36 éves) primás gardonkisérettel. Gyűjtötte Andrásfalvy Bertalan, Kallós Zoltán, Martin György, Pesovár Ferenc, 1962, lejegyezte Martin György. „Féloláhos”. Kallós Zoltán–Martin György, *A gyimesi csángók táncélete és táncai. Táncstudományi tanulmányok*. 1969/70, 236. 1; Paksa, i. m., 41d).



5. Gyimesközéplek, Halmágyi Mihály (41 éves) primás gardonkísérettel. Gyűjtötte Andrásfalvy Bertalan, Kallós Zoltán, Martin György, Pesovár Ferenc, 1962, lejegyezte Tari Lujza. „Féloláhos”. Németh István, *A gyimesi „féloláhos” dallamkészlete*. In: *Zenetudományi dolgozatok*. 1982, 228. VII; Paksa, i. m., 43b).



6. *Andrásfalva–Izmény*, László László (56 éves). Gyűjtötte Martin György, Pálffy Gyula, Pesovár Ferenc, Sztanó Pál, 1974, lejegyezte Tari Lujza. „Silladri”. *A Magyar Népzene Tára* X. 469. A); Paksa, i. m., 48a).

♩ cca 126

(hegedűn)

7. Csíkszentdomokos, Sinka Sándor (52 éves) primás és zenekara. Gyűjtötte Ádám Gyula, Szalai Zoltán, 1991, lejegyezte Szalay Zoltán. „Zsuka”. Szalay Zoltán, *Felcsíki hangszeres tánczene*. Alutus, Csíkszereda, 1996, A 10c. Paksa, i. m., 59a).



8. Kászonszeltíz, Laji János (cca. 50 éves). Gyűjtötte Kodály Zoltán, 1912. „Mikor kőszálatat kecskének néz” [Oláh lány]. Tari, i. m., 114. Paksa, i. m., 56e).



9. Csíkrákos, Sinka Mihály (60 éves). Gyűjtötte Pávai István, 1980. Pávai István, *Erdélyi és moldvai magyarság népi tánczenéje*. Planétás Kiadó–Teleki László Alapítvány, Budapest, 1998, Példatár 25. Paks, i. m., 56d).



Felhasznált irodalom

Almási István, *Szilágysági magyar népzene*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1979.

Bartók Béla, *Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria) – Chansons populaires Roumaines du Département Bihar (Hongrie)*. Academia Română, din viața popurului Român, București, 1913.

Bartók Béla, *A magyar népdal*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 1924.

Domokos Mária, Paksa Katalin, *A népdal a 18. században*. In: *Magyar zene* XLV/2. 2007, 113–132.

Kallós Zoltán, Martin György, *A gyimesi csángók táncélete és táncai*. In: *Táncudományi tanulmányok 1969/70*, 195–254.

A Magyar Népzene Tára VI. Népdaltípusok 1. Sajtó alá rendezte Járdányi Pál és Olsvai Imre, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973.

A Magyar Népzene Tára X. Népdaltípusok 5 (szerk. Paksa Katalin), Balassi Kiadó, Budapest, 1997.

Martin György, *Magyar táncművészet és táncdialektusok*. Néptáncpedagógusok kiskönyvtára, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1970.

- Martin György, *A dallam- és tánc típusok összefüggése A Magyar Népzene Tára VI. kötetében*. In: *Tánc tudományi tanulmányok 1982/83*, 287–327.
- Németh István, *A gyimesi „féloláhos” dallamkészlete*. In: *Zenatudományi dolgozatok*, 1982, 228, VII.
- Paksa Katalin, *Az ugrós táncok zenéje*. Zenetudományi Intézet–L’Harmattan, Budapest, 2010.
- Pávai István, *Erdélyi és moldvai magyarság népi tánczenéje*. Planétás Kiadó–Teleki László Alapítvány, Budapest, 1998.
- Pesovár Ernő, *Tánc hagyományunk történeti rétegei. A magyar néptánc története*. Berzsenyi Dániel Főiskola, Szombathely, 2003.
- Sárosi Bálint, *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Balassi Kiadó, Budapest, 2008.
- Szalay Zoltán, *Felcsíki hangszeres tánczene*. Alutus, Csíkszereda, 1996.
- Tari Lujza, Kodály Zoltán, *a hangszeres népzene kutatója*. Balassi Kiadó, Budapest, 2001.
- Tari Lujza, Bartha Dénes, *a 18–19. század magyar zenéjének kutatója*. In: *Magyar zene* XLVII/2, 2009, 193–210.
- Vargyas Lajos, *A magyarság népzeneje*. Planétás, Budapest, 2002.

Kivonat

Tanulmányomban az „ugrós” megnevezést kiterjesztett értelemben, egy szerteágazó tánc típuscsalád megjelölésére használom.

Az európai régi táncrétegbe illeszkedő ugrós táncaink élő gyakorlatként érik meg a XX. századot a Kárpát-medencében. Mindhárom táncdialektusban megtalálhatók, bár eltérő mértékben. Az erdélyi dialektusban e tánc hordozói az udvarhelyi és csíki székelység, a hétfalusi és gyimesi csángók és a bukovinai székelyek. Nem ismertek azonban ugrós táncok Erdély nyugati és középső részén, a tánc történeti fejlődés során ugyanis itt az ugrós táncokat más, fejlettebb táncok váltották fel. A regionális különbségek – egyebek mellett – a hagyományőrzés különböző fokozataival függnek össze. Meglepő tehát, hogy míg polgárosodottabb vidékeken nagy számban gyűjthettek ugrós táncdalokat, addig a művelődésében konzervatívabb Erdélynek csupán a keleti szögletében, illetőleg az onnét kirajzott népcsoportoknál. Ez az el-
lentmondás irányította a figyelmemet az erdélyi ugrós dallamok sajtóságainak számbavételére.

Abstract

The term *ugrós* [springing dance] is used to designate a widely ramifying group of dance types. The Hungarian *ugrós* dances fitting into the old dance stratum of Europe survived in the practice of the Carpathian Basin until the XXth century. They could be found in all three dance dialects, but in a geographically varying degree. In the Transylvanian dialect the dance type has been perpetuated by the Székelys of Udvarhely and Csík, the Csángós of Hétfalu and Gyimes and the Székelys of Bukovina. There are no *ugrós* dances however in western and central part of Transylvania, where they were replaced by more advanced dances. Regional differences normally correlate with different degrees of adherence to tradition, among other factors. It is therefore rather surprising that in more modernized areas a large number of *ugrós* dances could be collected, whereas in culturally more conservative Transylvania it only survived in the eastern corner and among groups originating from there. This contradiction persuaded the author that it would be worthwhile to examine the specificities of the Transylvanian *ugrós* tunes.

Finnugor nyelv versus török–mongol népzene

Kulcsszavak: Magyar őstörténet, népzene, összehasonlító kutatás, etnomuzikológia, siratók, törökségi népek, finnugor népek, Bartók Béla.

Key-words: Hungarian prehistory, folk-music, comparative research, ethnomusicology, lament, Turkic peoples, Finno-Ugric peoples, Béla Bartók.

Tudjuk, hogy a nyelv és a zene más-más szabályoknak engedelmeskednek, és kapcsolatrendszerük is eltérnek. Jó példa erre a magyarság. Szinte mindenki egyetért, hogy nyelvünk a finnugor nyelvcsaládba tartozik, miközben a magyarság régi kultúrájának sok eleme, ezen belül a népzene fontos honfoglalás előtti rétegei nem finnugor, hanem törökös jellegűek.

Ha nem számítjuk az egyszerű formák miatt nehezen azonosítható és sok népnél előforduló szórványos magyar–finnugor dallampárhuzamokat, akkor két nagyobb, honfoglalás előtti zenei réteg esetén jött komolyabban szóba a magyar–finnugor zenei rokonság.¹

Az egyik réteget a magyar népzenére jellemző *ereszkedő négysoros kvintváltó pentaton* dallamok alkotják. Yrjö Wichmann finn néprajzkutató felesége 1906-ban hegyi cseremis dalokat gyűjtött, és küldött Bartók Bélának. A dallamoknak a magyar kvintváltó dallamokhoz való hasonlósága kétségtelen, noha második felük nem lefelé ugrik egy kvinttel, hanem felfelé egy kvarttal.² Bartók Béla be is emelte őket *A magyar népdal* című könyvének Appendixébe.³ (1. példa)

1 A magyar zenei stílusok, rétegek átfogó történeti-zenei áttekintése több elemzés eredményeként is előttünk áll. Ráadásul ezeket a vizsgálatokat olyan jelentős zenészek és tudósok kezdték, mint Bartók Béla, Kodály Zoltán, majd a kutatás folytatódott Vargyas Lajos, Dobszay László, Szendrei Janka és mások közreműködésével.

2 Vikár László tapasztalatai szerint a területen a felfelé és lefelé való kvintváltás, illetve a dallam csupán egyik felének megszólaltatása egymással egyenértékűnek számít. Ezen jelenség a többi „kvintváltós” területen (pl. magyarok, mongolok) nem tapasztalható.

3 Bartók Béla, *A magyar népdal*. In *B.Ö.I.*, 101–250. Budapest, 1924, 121.

1. példa: Bartók Béla *A magyar népdal* könyve Appendixének első példája: egy felső kvartváltó cseremisiz dal.

Tempo giusto Muz. F. 621c)

I. 

Kodály Zoltán korán észrevette, hogy ilyen dallamok nemcsak a finnugor cseremiszeknél fordulnak elő, hanem a török nyelvű csuvasoknál is.⁴ Részletesen elemezte a tonális és a modális kvintváltás jelenségét, és noha példái zömmel a Volga-vidékről származtak, nem szűkítette le a párhuzamok lehetőségét erre a területre.

Szabolcsi Bence a kvintváltás jelenségéhez további cseremisiz, csuvas, kalmük, Bajkál-vidéki mongol és kínai dallampárhuzamokat is állított, és a magyar stílust a „rég nagy kultúrákat mindenütt jellemző pentatónia egyik sajátos stílusfajához, a közép-ázsiaihoz” kötötte.⁵ Ő is általánosabb dallampárhuzamokról beszélt, melyek a magyar népzene pentaton rétegei és egy hatalmas, sok népet és kultúrát összekötő terület népzenei között fedezhetők fel.

Vikár László és Bereczki Gábor 1957–1979 közötti kutatásai során pedig kiderült, hogy pentaton kvintváltó dallamok a Volga-Káma-vidéken kizárólag a cseremisiz–csuvas határ két oldalán egy száz kilométeres körben élnek. Vikár kételkedik a magyar és a Volga-vidéki kvintváltás genetikus összefüggésében. Felhívja a figyelmet, hogy a gyűjtések során sokkal gyakoribb volt a felső kvartváltás, mint az alsó. Szerinte a Lach-gyűjteményben szereplő kétsoros cseremisiz dallamok hiteles formák lehetnek, és a magyar „páva” dallamhoz állított cseremisiz dallamnak nemcsak kadenciáit, hanem dallamozgását is eltérőnek találja.⁶ Érvelése szerint a Volga-vidékhez hasonló for-

4 Kodály Zoltán, *A magyar népzene*. Editio Musica, Budapest, 1937 (1. kiadás). A hivatkozások a 7. kiadás szerint, átnézte és bővítette Vargyas Lajos, Budapest, 1976, 17–26.

5 Szabolcsi Bence, *Osztják hősdalok – magyar siratók melódiái*. In: *Ethnographia* XLIV, Budapest, 1933, 71–75.

6 Vikár László, *A volga-kámai finnugorok és törökök dallamai*. MTA ZTI, Budapest, 1993, 167–168.

galmas terület nem egykönnyen őriz meg nagy régiségeket, ráadásul az archaikus kultúrájú keleti cseremiszek nem is ismerik a kvintváltást. Valószínűtlennek tartja azt is, hogy egy stílus évezredekken keresztül olyan virágzó maradhat, mint amilyen ma a cseremis–csuvas határ menti kvintváltás.

Ezzel szemben Vargyas Lajos így ír: „... a magyar és a Volga-vidéki kvintváltó stílus és kvintváltó dallamok azonossága... olyan nagyfokú és olyan tömeges, hogy azt mindenképpen közös eredetűnek kell tartanunk, föltéve, hogy történelmi összefüggés lehetséges a két terület között”.⁷ Vargyas a kvintváltó stílust az ereszkedő dallamstílusból való logikus fejleménynek képzei el, mely az ereszkedő dallamozgásból alakult ki, és az ismétlésre való törekvés állomásainak a legfejlettebb fokát jelenti. Áttekintette a mordvinok, baskírok, kazáni tatárok, votjákok és a miser tatárok népzenejét, és megállapította, hogy e népek népzenei stílusaitól „egészen elüt a Volgától délre eső szűk terület, a cseremis–csuvas határ mentén, ahol mindkét nép körében nagy ívű ötfokú kvintváltó dallamok élnek szinte kizárólag”.⁸ C. Nagy cikkében levő két mongol dallam,⁹ valamint Szabolcsi két példája¹⁰ alapján Vargyas Lajos is konstataulta a mongol kvintszerkezet meglétét.¹¹ Megvizsgálta a nyugati kvintváltást is, és a jellegzetes nyugati „kvintváltó” formákról kimutatta, hogy ezekben a rendszerint alulról felívelő AB³CB formájú dallamokban a legtöbb esetben nem kvintváltás van, hanem csak egyes variánsokban és csak egy-két hangban mutatkozó megfelelés.¹²

Látjuk, a kép összetett, és a kutatóknak egyes kérdésekben eltérő a véleménye. Összességében azonban az érvek mellett szólnak, hogy ezek a dallamok nem finnugor, hanem török–mongol népekhez tartoznak. Míg a pentaton skálán mozgó négy soros ereszkedő szerkezet az északi törökség és a mongolok között igen elterjedt, a finnugor népek zenéjében ez a felépítés igen ritka, és ahol mégis előbukkan, ott török (vagy mongol) hatásnak tulajdonítható.

Bereczki Gábortól tudjuk, hogy a dallamok a (finnugor) cseremiszek között csak ott találhatók meg, ahol a (török) csuvas *nyelvi* hatás is érvényesül.

7 Vargyas Lajos, *A magyar zene őstörténete* I–II. In: *Ethnographia* XCI., Budapest, 1980, I. szám, 1–34, II. szám, 192–236.

8 Vargyas, Lajos, *A magyar zene őstörténete* I–II. In: *Ethnographia* XCI., Budapest, 1980, I. szám, 1–34, II. szám, 13.

9 C. Nagy Béla, *Mongol népdalok*, Énekszó 14. (76). Budapest, 1947, 80–81.

10 Szabolcsi Bence, *Ösztják hős dalok – magyar siratók melódiái*. In: *Ethnographia* XLIV, Budapest, 1933, 71–75.

11 MNT VIII/A:13.

12 Vargyas Lajos, *A magyar zene őstörténete* I–II. In: *Ethnographia* XCI., Budapest, 1980, I. szám, 1–34, II. szám, 192–236.

Mi több, a Volga–Káma-vidéken domináns tatároknak is vannak hasonló dallamaik, bár ezekben nem pentaton kvintváltást, hanem lefelé történő pentaton kvartváltást látunk. A történelem során a sztyeppén és az Arany Horda révén ezen a területen is uralkodó mongoloknak pedig egy szinte azonos dallamstílusát fedeztem fel.¹³

Megállapítható hát, hogy a pentaton kvintváltó dallamokat nem számíthatjuk a finnugor–magyar zenei kapcsolat részének, a szálak sokkal inkább a keleti törökség és a mongolok felé mutatnak.

A másik zenei réteg, ahol a finnugor–magyar zenei rokonság komolyabban felmerült: a *síratók*. A sírató a leglassabban, legnehezebben változó népzenei műfajok közé tartozik, ha tehát itt hasonlóságokat találunk, az akár zenén kívüli következtetések levonását is megengedi.

A legjellegzetesebb kisformájú magyar síratódallam két, egymással párhuzamosan mozgó kis hangterjedelmű sorból áll.¹⁴ A magasabb sor többnyire egy hanggal magasabban végződik, mint az alacsonyabb. A dallamsorok ereszkednek vagy domb alakúak és a soron belül tipikus az egy hangon vagy az egymás melletti hangokon való recitálás, majd az egymás melletti hangokon történő ereszkedés. A 2. példában egy tipikus magyar síratódallamot látunk.

A magyar síratók más népekhez fűződő kapcsolataival sokan foglalkoztak.¹⁵ Közülük többen is felhívják a figyelmet arra, hogy a rendelkezésre álló kevés adat nem elegendő a magyar síratóstílus eredetének és más népekkel való kapcsolatának felderítésére. A legtöbb néptől ugyanis nem állnak rendelkezésre síratómonográfiák, sőt sok esetben síratódallamok sem. Mégis tekintsük át az eredményeket.

13 Sipos János, *Egy most felfedezett belső-mongóliai kvintváltó stílus és magyar vonatkozásai*. In: *Ethnographia* 2001/1–2, Budapest, 1–78.

14 A magyar síratók igen sokfélék, kis formájuk azonban az egész magyar nyelvterületen lényegében megegyezik. Jellemzésükben nem ért egyet minden kutató. A síratóval foglalkozó kiemelkedő szakemberek közül Dobszay a síratót egy „*Fa-mi-Re* mag + lereszkedés”-ből vezeti le, és a pentaton erdélyi síratót párhuzamos fejleményként kezeli. Ezzel szemben Vargyas Lajos a síratót egy *Szo-fa-mi-Re-Do* dúr hexachord-ból eredezteti.

15 Pl. Szabolcsi Bence, *Osztják hősdalok – magyar síratók melódiái*. In: *Ethnographia* XLIV, Budapest, 1933, 71–75 tanulmányában osztják hősdalokat és magyar sírató dallamokat vetett össze; Vargyas Lajos, *A magyarság népzeneje*. 2. javított kiadás, Planétás Kiadó, Budapest, 239–262 oldalain síratón kívüli funkciókban is próbált obi-ugor–magyar összefüggéseket találni. C. Nagy Béla, *Adatok a magyar népdal kialakulásához*. In: *Zenatudományi tanulmányok* VII, 1959, 605–688. tanulmányában a magyarság szomszéd népei és nyugati hasonlóságokat is talált; Dobszay László, *A síratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983, 61–75 pedig a teljes magyar sírató stílust vizsgálta meg.

2. példa: A magyar sirató kisformája a) Sirató „Mámikám, mámikám”, Domokos Pál Péter – Rajeczky Benjamin (1956–1961), Csángó Népzene, Budapest, I/4.

4. F. 208 / B
Dániel Ferencné. 1954.
Egyházaskozár (Lábnik.)

Parlando $\text{♩} = 112$

Má - mi - kám má - mi - kám, kel - jén fél má - mi -

$\text{♩} = 132$ rit. $\text{♩} = 104$

kám. m Ném gon - dol - ja, há - rom ár p - vát

$\text{♩} = 66$ $\text{♩} = 132$ rit.

el - hagyott p má - mi - kám, má - mikám? m Nincsen többet nekünk

$\text{♩} = 104$ $\text{♩} = 72$ $\text{♩} = 80$

é - des-a-nyánk a vi-lá - gon, p ki főzön nekünk

$\text{♩} = 96$ rit. $\text{♩} = 63$ $\text{♩} = 56$

s ki tá - ka - rit - son ne - künk é - des-nyám, é - des-anyám m

$\text{♩} = 116$ $\text{♩} = 126$ rit.

Me - re mēnjünk skinek mondjuk: édes - anya, ettől e - merre?

$\text{♩} = 69$ $\text{♩} = 56$ $\text{♩} = 132$

É - desanyám p , kel - jén fél p Jaj, mi - kor ha - za - jött

$\text{♩} = 152$

é - des-a-nyám a bu - csuról p e - lég vót, a - mi - kor

Északkeleti szláv népek (orosz, belorusz) között szórványszerűen találhatók ilyenféle dallamok, ezek azonban nehezebben azonosíthatók, és többnyire kadenciaváltás nélküliek. A magyarsággal szomszédos szlovákoknál pedig igazolhatóan a magyar sirató strófás formának népdalszerű átvételéről van szó. A szerb és macedón zenében is van hasonló dallamréteg, többnyire sztichikus vagy sorpáros formákkal. A bolgár népzene hasonló dallamai is sokszor motivikus, kétsoros formákból állnak, és ugyanez jellemző a finn és észt „párhuzamokra” is. A francia anyagban csak a bolgár motivikus alakzatoknak megfelelő dallamok tűnnek fel, és teljesen hiányzik ez a forma az angolszász, ír, skót, hebridai stb. gyűjteményekben. Német gyűjteményekben vannak ilyen szokásdallamok, és elszórtan előtűnnek hasonló dallamok a szicíliai anyagban is.¹⁶

A román népzeneben nagy mennyiségben találunk ilyen dallamokat, mégpedig régies szöveggel és kötetlen formában. Ez esetben könnyen lehet, hogy nem átvételről van szó, hanem különböző eredetű dallamok egymáshoz csíszolódott formáiról.¹⁷ Teljes stílusalkotó bőségben látjuk őket a spanyol népzeneben, ahol még a magyar siratók nagy formájának jellemzőbb alakjai is bőségesen előfordulnak. Ugyanakkor egyes gregorián dallamok közelebb állnak a magyar siratók gondolkodásmódjához, mint a fenti népzenei dallamcsoportok.¹⁸

Számos dallamkörben megtalálhatók tehát a sirató alapnyelvezetével párhuzamos adatok, méghozzá nem elszigetelt egyedi példákban, hanem egyes esetekben stílusalkotó gazdagságban. Több helyütt (bolgár, spanyol, gregorián) a kisebb és nagyobb formáknak a magyarhoz hasonló szerves egymásmellettségével; másutt csak a magyar kisforma párhuzamaként.¹⁹

Lehet, hogy egy elemi, különböző helyeken egymástól függetlenül kialakult zenei formáról van szó? Ennek azonban ellentmond az, hogy hatalmas térségeken nyoma sincs ennek a zenei formának, ráadásul azok a területek, ahol megtalálhatók, összefüggő sávot alkotnak.

Dobszay László összefoglalása szerint: „Európa déli övezetére kellene e zenei nyelvet lokalizálnunk, egy keleten kissé felkanyarodó, lényegében a mediterrán sávban elhelyezkedő dallamkultúra szétfejlődött utódainak kellene tekintenünk a sirató stílusokat”.²⁰

16 Dobszay, i. m. 76, 78.

17 Dobszay, i. m. 54–55, 57.

18 Dobszay, i. m. 57–58, 74.

19 Dobszay, i. m. 82.

20 Dobszay, i. m. 93.

Mint látni fogjuk, ezt a megállapítást módosítják ázsiai kutatásaim, melyek alapján ilyen dallamok egyes törökségi népeknél is megtalálhatók, mégpedig nem egy esetben sirató műfajban.²¹

Finnugor népzében a siratós dallamforma

A vizsgált siratós dallamok a finnugor népek közül csak az obi-ugor *osztják-vogul* népek zenéiben lelhetők fel, bár nem sirató műfajban. Vargyas Lajos 1953-as tanulmányában Väisänen könyvéből²² idéz néhány ilyen dallamot. E példák ugyan beleillenek a fenti idézett népek „siratós” dallamai közé, de sem kisebb, sem nagyobb hasonlóságot nem mutatnak a magyar siratókhoz, mint azok. A 3. példán ezek közül idézek néhányat.

3. példa: Finnugor siratók Vargyas (1953)-ból a) Vargyas №2 (=Väisänen №120), Vargyas №8 (=Väisänen №130), Vargyas №12 (=Väisänen. №52).

V.120



V.130, 131



V.52



Még egyszer kiemelem, hogy a 3. példa dallamaihoz hasonló sorpáros, izometrikus giusto dalok sok népnél megtalálható elemi formák. Ezek nem specifikusan finnugor, illetve magyar zenei alakulatok, a magyar siratóstílus finnugor eredetét bizonyító erejük tehát csekély. A magyar siratóknak ugyanis a dúr-pentachordon egymás mellett haladó párhuzamos sorokon és az

21 Sipos János, *Egy most felfedezett belső-mongóliai kvintoáltó stílus és magyar vonatkozásai*. In: *Ethnographia* 2001/1–2, Budapest, 2001, 1–78.

22 Väisänen, Armas Otto, *Vogulische und Ostjakische Melodien*. MSFOu LXXII, Helsinki, 1937.

egymás melletti kadenciákon kívül meghatározó tulajdonsága a *szabad kötetlen szerkezet* és a *rögtönzés* is. Felmerül a kérdés: van-e finnugor népeknél szabad szerkesztésű és recitatív sirató forma?

Vargyas Lajos *A magyarság népzeneje* kötetében igyekezett olyan párhuzamokat hozni, ahol improvizatív, a kadenciákat rugalmasan váltogató, lehetőleg sirató vagy ahhoz közeli műfajú finnugor és magyar dallamok hasonlósága mutatkozik.²³ Kiemeli, hogy egyedül legközelebbi nyelvrokonainknál, az obi-ugoroknál találunk olyan stílust, mely a siratóban még világosan tapasztalható periódus előtti állapotokat mutatja. Vagyis, ahogy fogalmazza: „szabadon váltakozó kadenciákkal tagolt kötetlen, rögtönzött dallamot, melynek legtöbbször inkább csak kerete – hangterjedelme – és iránya van, más kötöttsége alig.”²⁴

De ilyenek-e Vargyas példái? Vegyünk sorra őket.²⁵

Vargyas №208 dallama alapján véve két giusto sorból áll, melyekben 2/4-es, 4/4-es és 3/4-es ütemek váltakoznak. A dallam *ti'-so-fa-(b)mi-re-do* hangsora is ismeretlen a magyar siratórepertoárban. (4. példa)

4. példa (Vargyas №208)



A №210 két 5/8-os ütemből épül fel, először az első, majd a második ütem ismétlődik sokszor. Ez teljesen ellentmond a magyar siratók rövid ismétlődő motívumokra nem bontható felépítésének. (5. példa)

5. példa (Vargyas №210)



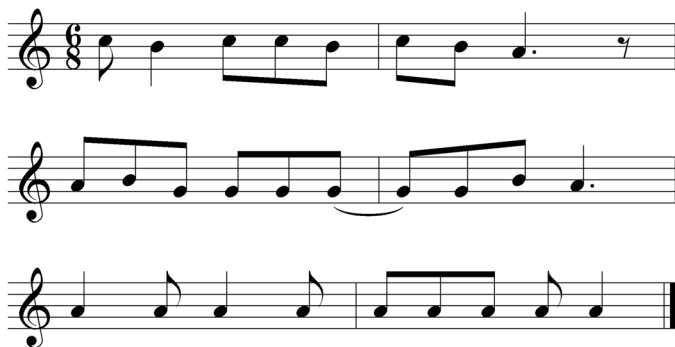
23 Vargyas Lajos, *A magyarság népzeneje*. 2. javított kiadás, Planétás Kiadó, Budapest, 2002, 246.

24 Uo, 245.

25 A példákban a dallammagvakat tüntetem fel, a dallam részletes lejegyzését Väisänen, Armas Otto, *Vogulische und Ostjakische Melodien*. MSFOu LXXII, Helsinki, 1937-ben találjuk meg.

A №211 dallam (a szöveg alapján) egyetlen hosszú sor, mely két rövid zenei sorra és egy hangrepetíciós zárószakaszra osztható fel. A motívumok közül egyeseknek ráadásul forgó karaktere van, és giusto ritmusban szólnak meg. (6. példa)

6. példa (Vargyas №211)



A №212 két rövid sora 7/8-ados és 2/4-edes ütemelőjegyzésekkel kvartkvint távolságban követi egymást. Ez a dallam inkább hasonlít kis ambitusú magyar táncdallamokhoz, mint a siratókhoz. (7. példa)

7. példa (Vargyas №212)

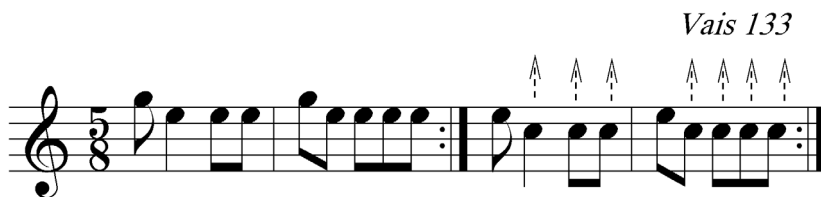
Vaisanan No.65



A №214 a *szo-mi-(↑)do* tritonon mozgó két rövid 5/8-ados motívumból áll. Mindez szintén teljességgel idegen a magyar siratók tulajdonságaitól.²⁶ (8. példa)

²⁶ A №215 kadenciái megegyeznek a kis sirató lefelé kibővült formájának kadenciáival, azonban a dallammenet és a ritmus eltérő (*la do-ti la / ti la-fa mi / mi-la-la-szo / mi szo-mi / re-re re stb.*).

8. példa (Vargyas №214)



Azt látjuk tehát, hogy a példaként felhozott obi-ugor dallamok – összhangban a finnugor népzene általános karakterével – ütempáros jellegűek, két rövid giusto motívumból és azok variációiból épülnek fel, és többnyire rész-pentaton skálákon mozognak. Ez teljesen más zenei stílust képvisel és alapvetően eltér a diatonikus skálán mozgó, két párhuzamos, elasztikus, „kötetlenül” variálódó sorokból álló magyar siratótól, melyet ráadásul konjunkt, kis motívumokra nem bontható²⁷ folytonos *parlando-rubato* dallammozgás jellemez. Ehhez még számítsuk hozzá azt is, hogy az obi-ugor dallamok műfaja nem sirató, hanem hősének.²⁸

Akarva-akaratlan le kell hát vonnunk a következtetést, hogy a fenti példák nem alkalmasak a magyar sirató finnugor rokonságának bizonyítására.

Végül röviden tekintsük meg néhány török nép siratóit.

Az *anatoliai* török siratók többsége szinte teljesen megegyezik a magyar siratók kis formáival, még szerkezeti változataiban is.²⁹ Megtaláljuk ezt a siratóformát az *anatoliai* törökök legközelebbi nyelvrokoni, az azerik siratói között is, méghozzá egy bővebb siratóstílus egyik alformájaként.³⁰ A 9. pél-

27 Bár kisebb motívumok kikövetkeztethetők a magyar siratóból is, ezek igen változékonyak, és a dallamsorok nem esnek szét motívumokra.

28 A hőséneknek és a siratónak eltérő a funkciója. A hőséneknek rövid motivikus giusto sorokból (motívumokból) állnak, melyek célja, hogy fenntartsák az érdeklődést, amikor az eposzenekes elénekli a hős kalandjait. A sirató ezzel szemben a valódi emberi primer fájdalom szabályozottabb kifejezésére ad módot.

29 A különböző török népek és a magyarok siratóinak összevetésével több könyvemben is próbálkoztam, például Sipos János, *Török népzene II*, MTA ZTI, Budapest, 1998.; Sipos János, *In the Wake of Béla Bartók in Anatolia*. European Folklore Institute, Budapest, 2000 és Sipos János, *Bartók nyomában Anatóliában*. Balassi Kiadó, Budapest, 2002. Itt említem meg, hogy a másik jellemző (négyesoros) *anatoliai* siratónak is van magyar párhuzama az régi stílusú ereszkedő dallamok között.

30 János Sipos, *Azeri Folksongs – At the Fountain-Head of the Folk-Music*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2004.; Sipos János, *Az azeri népzene és kapcsolata a magyar illetve más török népek zenéjéhez*. In: *Magyarország–Azerbajdzsán: a kultúrák közeledése, az első magyar–azerbajdzsáni tudományos szimpózium előadásai*. Azerbajdzsán Budapesti Nagykövetsége, Budapest, 58–68.

dában egy anatóliai siratót látunk, melyet Bartók Béla gyűjtött 1936-ban Anatóliában.³¹

9. példa: Sirató Bartók Béla 1936-os anatóliai gyűjtéséből

Parlando

Ya - tır - mış - lar da yav - ru - mu, gu - zum, oy, oy, oy,

Si - cim gi - bi yav - rum, yav - rum da, ay, oy, oy,

Sa - rı sa - ı da gu - zum si - cim gi - bi yav - rum, oy, oy,

Ge - lin gar - daş - la - rım, yav - rum, a, oy, oy, oy,

Ağ - la - ya - lım da ba - cim gi - bi ya - rım, oy, oy,

Me - ze - rin' da yol üs - tü - ne gaz - sın - lar, oy, oy, oy,

Yol üs - tü - ne gaz - sın - lar yav - rum, oy, oy, oy,

31 Béla Bartók, *Turkish Folk Music from Asia Minor*, edited by Benjamin Suchoff, Princeton, 1976.

Felhívom a figyelmet arra, hogy az anatóliai török siratót köthetjük a fent említett ősi európai zenei réteghez is, ugyanis Anatólia nem más, mint a régi Bizánc, melynek népességét az 1071-es manzikerti győzelmük után a területet fokozatosan meghódító törökök nem irtották ki, hanem a sok évszázados együttélés során fokozatosan beolvasztották. Az alapnépesség nyelvében eltörökösödött, de kultúrájából sok mindent megőrzött, sőt átadott a hódítóknak, mint bizonyítják pl. az Égei-tenger környéki török táncok görög párhuzamai is.

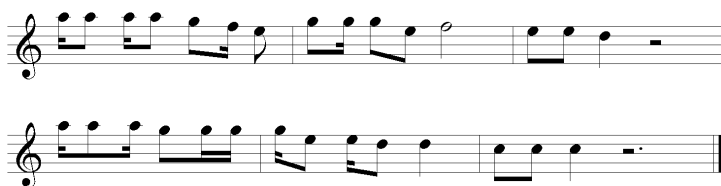
A finnugor népekhez hasonlóan a török népek is összetett folyamat során alakultak ki és alakulnak tovább ma is, így nem csoda, hogy sok török nép siratója igen eltérő. Mégis, a kirgizeknél is ilyen a két legjellegzetesebb siratóforma egyike (10a példa), és a kaukázusi török nyelvű karacsájoknál is bőven találunk hasonló dallamokat, noha nem sirató műfajban – legalábbis sirató ott már nem lelhető fel (10b példa).³²

10. példa: Török népek siratóiból a) Kirgiz sirató Sipos János 2004-es kirgiz gyűjtéséből, b) Karacsáj „Erirej” epikus ének Sipos János törökországi karacsájok közötti 2005-ös gyűjtéséből

a)



b)



32 Sipos János, *Vannak-e közös rétegek a karacsáj-balkár és a magyar népzeneben?* In: *Orientalista Nap 2001*. Budapest, 2002, 117–131.

Úgy tűnik tehát, hogy a honfoglalás előtti fontosabb magyar népzenei rétegeknek nincs meggyőző párhuzama finnugor népek zenéiben, míg a török és mongol népek között annál több kutatnivalónk van.³³

Felhasznált irodalom

- *** *A Magyar Népzene Tára*, VIII/A–B, *Népdaltípusok* 3. Sajtó alá rendezte Vargyas Lajos, Balassi Kiadó, Budapest, 1992.
- Bartók Béla, *A magyar népdal*. In: *Bartók Összegyűjtött írásai*, Budapest, 1924, 101–250.
- Bartók Béla, *Turkish Folk Music from Asia Minor* (edited by Benjamin Suchoff). Princeton, 1976.
- C. Nagy Béla, *Adatok a magyar népdal kialakulásához*. In: *Zenetudományi tanulmányok* VII. Budapest, 1959, 605–688.
- C. Nagy Béla, *Mongol népdalok*, *Énekszó* 14. (76). Budapest, 1947, 80–81.
- Dobszay László, Szendrei Janka, *A Magyar népdaltípusok katalógusa I–II*. MTA ZTI, Budapest, 1988.
- Dobszay László, *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983.
- Kodály Zoltán, *A magyar népzene*. Editio Musica, Budapest, 1937.; a hivatkozások a 7. kiadás szerint, átnézte és bővítette Vargyas Lajos, Budapest, 1976.
- Sipos János, *Az azeri népzene és kapcsolata a magyar, illetve más török népek zenéihez*. In: *Magyarország–Azerbajdzsán: a kultúrák közeledése, az első magyar–azerbajdzsáni tudományos szimpózium előadásai*. Azerbajdzsán Nagykövetség, Budapest, 2007, 58–68.
- Sipos János, *Azeri Folksongs – At the Fountain-Head of the Folk-Music*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2004.

33 Gondolhatnánk, hogy a kis ambitusú dallamok részletesebb vizsgálata egy nemzetek feletti eurázsiai összehasonlító kutatás keretén belül hozhat tanulságokat a finnugor népek egymás közötti, illetve a magyarokkal való esetleges zenei kapcsolatainak feltárásában is. Ez azonban már az indulásnál sem kecsegtet biztos eredményekkel, mert ilyen dallamok sok népnél egymástól függetlenül is kialakulhattak, és ki is alakultak, ezért speciálisan a magyar–finnugor zenei érintkezésre nézve igen kicsi a bizonyító erejük. Itt említem meg azt is, hogy Szomjas-Schiffert György mondatdallamokon alapuló elképzeléseit sem fogadhatjuk el, mert eltérő mondatdallamú népeknek (pl. magyarok és anatóliai törökök) is vannak hasonló zenei rétegeik, másrészt egy adott nép zenéjében is igen eltérő lejtésű dallamok találhatók meg. Ráadásul az „emelkedő sorra ereszkedő sor válaszol” forma igen sok népnél megtalálható.

- Sipos János, *Bartók nyomában Anatóliában*. Balassi Kiadó, Budapest, 2002.
- Sipos János, *Egy most felfedezett belső-mongóliai kvintváltó stílus és magyar vonatkozásai*. In: *Ethnographia*, 2001, 1–78.
- Sipos János, *In the Wake of Béla Bartók in Anatolia*. European Folklore Institute, Budapest, 2000.
- Sipos János, *Török népzene II*. MTA ZTI, Budapest, 1995.
- Sipos János, *Vannak-e közös rétegek a karacsáj-balkár és a magyar népzeneben*. In: *Orientalista Nap 2001*. Budapest, 2002.
- Szabolcsi Bence, *Osztják hősdalok – magyar siratók melódiái*. In: *Ethnographia* XLIV, Budapest, 1933, 71–75.
- Väisänen, Armas Otto, *Vogulische und ostjakische Melodien*, MSFOu LXXII, Helsinki, 1937.
- Vargyas Lajos, *A magyar zene őstörténete I–II*. In: *Ethnographia* XCI., Budapest, 1980, I. 1–34., II. 192–236.
- Vargyas Lajos, *A magyarság népzeneje*. 2. javított kiadás, Planétás Kiadó, Budapest, 2002.
- Vikár László, *A volga-kámai finnugorok és törökök dallamai*. MTA ZTI, Budapest, 1993.

Ajánlott könyvészet

- Bartók Béla, *Hungarian Folk Music*. London, Oxford University Press, 1931.
- Bartók Béla, *Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991.
- Domokos Pál Péter, Rajeczky Benjamin, *Csángó népzene*. Editio Musica, Budapest, 1956.
- Futaky István, *Nyelvtörténeti vizsgálatok a kárpát-medencei avar–magyar kapcsolatok kérdéséhez*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2001.
- Juhász Zoltán, Sipos János, *A Comparative Analysis of Eurasian Folksong Corpora, Using Self Organising Maps*. In: *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 2009.
- Ligeti Lajos, *A magyar nyelv török kapcsolatai a honfoglalás előtt és az Árpád-korban*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1986.
- Rajeczky Benjamin, *Gregorián, népének, népdal*. In: *Magyar zenetörténeti tanulmányok II*. Budapest, 1969.
- Saygun, Ahmet Adnan, *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976.
- Sipos János, *Bartók anatóliai gyűjtésének egy siratója és annak zenei háttere*. In: *Magyar Zene*, Budapest, 2007.

- Sipos János, *Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe*. Akadémia Kiadó, Budapest, 2001.
- Sipos János, *Report on My Expedition in the Caucasus*. In: *Néptörténet-Nyelvtörténet, A 70 éves Róna-Tas András köszöntése* (szerk. Károly László és Kincses Nagy Éva), Szeged, 2001.
- Sipos János, *Similar musical structure in Turkish, Mongolian, Tungus and Hungarian folk music*. In: *Historical and Linguistic Interaction Between Inner-Asia and Europe*. Szeged, 1997.
- Sipos János, *Török népzene I*. MTA ZTI, Budapest, 1994.
- Sipos János, *Újabb adatok a kvintváltás eurázsiai elterjedtségéhez*. In: *Néprajzi Látóhatár*, VII. évf. 1–2 szám, Miskolc, 1998.
- Szabolcsi Bence, *Eastern Relations of Early Hungarian Folk Music*. In: *Journal of the Royal Asiatic Society*. 1935.
- Szabolcsi Bence, *Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben*. In: *Ethnographia* XLV. Budapest, 1934.
- Szomjas-Schiffert György, *A finnugor zene vitája I–II*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976.
- Szomjas-Schiffert György, *Die finnisch-ugrische Abstammung der ungarischen Regös-Gesänge und der Kalewala-Melodien*. In: *Music des Ostens*. 1963.
- Tervonen, V., *Heimotyösta Unkarissa talvikautena 1942–43*. Heimokansa, 1943.
- Vargyas Lajos, *Folk Music of the Hungarians*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2005.
- Vikár László, Bereczki Gábor, *Cheremiss Folksong*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971.
- Vikár László, Bereczki Gábor, *Chuvash Folksongs*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979.
- Vikár László, Bereczki Gábor, *Tatar Folksongs*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1999.

Kivonat

A népzene kutatás során felmerül a kérdés: hogyan függ össze a nyelv és a kultúra? Vagy még specifikusabban: hogyan függ össze a nyelv és a népzene? Azonos nyelvcsaládba tartozó népek kultúrája és ezen belül zenéje rokonítható-e? Mielőtt igennel felelnénk, gondoljunk csak az indoeurópai nyelvcsaládba tartozó norvégokra és a kurdokra – vajon köztük is szoros genetikai, kulturális vagy éppen zenei kapcsolatot feltételeznénk?

A kérdés különösen érdekes a magyarok számára, hiszen nyelvünk a finnugor nyelvcsaládba tartozik, míg népzeneink legfontosabb rétegei az északi törökség és a mongolok zenéjével mutattak rokonságot. A felvetett kérdéssel szorosan összefügg

annak a vizsgálata is, hogy vannak-e biztosan finnugor, illetve biztosan törökös rétegek a magyar népzeneben?

A kérdések továbbgondolásához felidézem neves népzene kutatóink mostanában ritkán idézett és időnként félreértett véleményét, és felhasználom 24 éve folyó ázsiai kutatásom tapasztalatait is.

Abstract

Do the language and the folk-music of a people hang together? Do the culture and inside the culture the folk-music of people belonging to the same phylum is necessary akin? Before saying yes, as an example let us think the Norwegians and the Kurds both speaking Indo-European languages. Do we suppose them to be in genetic, cultural or musical relation?

These questions are especially interesting in the case of the Hungarians, because at the time of the land-taking our language was Ugrian (with some Ugrian-Turkish speaking population), while the most important layers of our folk-music shows it is related to the folk music of Northern-Turkic and Mongolian people. All these have lots to do with another problem: are there layers in the old Hungarian folk-music which are definitely of Turkic or of (Finno)-Ugrian origin?

To think over these questions I recall the opinion of our most prominent scholars and also use the lessons of my Asian researches in the last twenty-four years.

„Koltói csárdás” – Liszt Ferenc magyar rapszódiai és a népzene

Kulcsszavak: Rapszódia, népies műdal, cigányzene, népzene, virtuozitás, forrásanyag, XIX. századi kottás kéziratok, kiadványok.

Key-words: Rhapsody, XIXth century popular (folksy) song, gypsy music, folk-music, virtuosity, sources, handwritten note-books, score publications in the XIXth century.

Bartók Béla több ízben foglalkozott Liszt Ferenc művészetével – mint köztudott, *Liszt problémák* címmel, tudományos akadémiai székfoglalóját is e témában tartotta 1936. február 3-án a Magyar Tudományos Akadémián.¹ Bartók székfoglalójában Liszt művészetének meg nem értésével kapcsolatban korábbi megfigyeléseit is összegezve többek közt a következőt írta: „Arra az elszomorító eredményre jutottam, hogy az akkori zenebarátok és átlagzenészek bizony majdnem kizárólag Lisztnek csak aránylag kisebb jelentőségű, inkább csak külső csillogású műveit fogadták el és kedvelték, a legbecsesebbeket, a csodálatosan jövőbe mutatókat visszautasították, nem szerették, nem kellett nekik. Azóta ugyan sokat javult a helyzet, de még mindig nem tartunk ott, ahol lehetne és kellene... vajon miért kedvelik még mindig elsősorban a kisebb fontosságú, de fülkápáztató Liszt-műveket” – tette föl a kérdést, amire választ is adott: „Zongoraműveinek egy részében mintha szándékosan az átlagízlés kielégítését kereste volna. Persze ezeken is meglátszik, még a legkisebb részletben is, nagy alkotóművészete. De tartalmilag ezek a csillogó és »fülbemászó« művek korántsem adnak nekünk annyit, mint más, főleg érettebb korából való, minden sallangtól mentes zongoraművei. Formailag, technikailag azonban ezek is tökéletesek, sokszor talán tökéleteseb-

1 Időrendben: Bartók Béla, *Liszt zenéje és a mai közönség*. 1911. Lásd: Bartók összegyűjtött írásai I. (a továbbiakban BÖI), szerk. Szöllősy András, Budapest, 687–689; Bartók Béla, *Liszt két kiadatlan levele Mosonyihoz*. 1921a. Lásd: BÖI, 690–696.; Bartók Béla, *A magyar népzene*. 1921b, lásd: BÖI, 91–100. (az idézett rész: 99.); Bartók Béla, *Magyar parasztzene*. 1933a, lásd: BÖI, 378.

bek, mint egynémely nagyobb szabású, tartalmilag jelentékenyebb műve. A dolog természetéből folyik, hogy átdolgozásaiban, pl. rapszódiaiban kevésbé volt alkalma legbelső énjének teljes kitarására...”². A csillogó, fülbemászó művekkel kapcsolatban is megvédi Lisztet: „az igazság kedvéért hangsúlyoznom kell, hogy ezek a rapszódiaák – elsősorban a magyar rapszódiaíkról beszélek – a maguk nemében tökéletes alkotások. Azt az anyagot, amit Liszt bennük felhasznál, nem lehetne szebben, jobban, nagyobb művészettel feldolgozni”².

Liszt Ferenc, a XIX. század legjelentősebb magyar és egyik legjelentősebb európai zeneszerzője, Európa-szerte ünnepezt zongoraművésze, karmestere, a mai magyar zongoraművészet megteremtője. Születésének 200. évében kimondhatjuk, hogy magyar rapszódiai egyedülálló hungarikumok. A külföld érdeklődése ma is nagy irántuk, s napjainkban a zenetudomány képviselői is előszeretettel foglalkoznak velük.³

Jelen tanulmányban néhány kérdést ragadunk ki és példát mutatunk be abból a hatalmas anyagból, mely egyrészt a Liszt által felhasznált dallamok lehetséges forrásait, másrészt népzenei hátterüket, illetve folklorizációjukat és továbbélésüket jelenti.

A forrásokkal kapcsolatos témában sok becses hazai munkát ismerünk, elsősorban Gárdonyi Zoltánnak, Major Ervinnek és Prahács Margitnak köszönhetően, de Major tanulmánya 1929-ben, Gárdonyié először 1931-ben, majd 1978-ban került kiadásra.⁴ Egy-egy dallam forrásának felderítésével kapcsolatban említhetjük még Szabolcsi Bence,⁵ Kerényi György⁶ és Papp Géza⁷ nevét, összefoglaló magyar zenetudományi munka azonban nem jelent meg 1978, Gárdonyi Zoltán újabb publikációja óta. Gárdonyi maga is

2 Bartók Béla, *Liszt-problémák*. 1936. In: BÖI, 697–706. (Idézet: 697.)

3 Legutóbb Jäker, Benedikt, *Die ungarischen Rhapsodien Franz Liszts*. In: *Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert*. 9, (Hrg. von Detlef Altenburg), Studio Verlag, Sinzig, 2009.

4 Lásd Gárdonyi Zoltán, *Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts*. Berlin und Leipzig, 1931, uő.: *Paralipomena zu den ungarischen Rhapsodien Franz Liszts*. In: *Franz Liszt Beiträge von ungarischen Autoren*. Budapest, Corvina, 1978, 197–225. Major Ervin, *Liszt Ferenc magyar rapszódiai*. In: *Muzsika* I. 1929, 1–2. sz., 47–54. Prahács Margit, *Liszt Ferenc idealizmusa*. In: *Athenaeum*, Budapest, 1936, XXII., 191–204, uő.: *A XIX. század magyar zenéje*. In: *Magyar művelődéstörténet V.*, Budapest, 1939, 641–661. uő. *Magyar témák a külföldi zenében*. Budapest, 1943.

5 Lásd a 13. rapszódia *Allegro*jának forrásával kapcsolatban Szabolcsi Bence, *A magyar zene évszázadai. Tanulmányok* II. XVIII–XIX. század. Zeneműkiadó, Budapest, 1961, 34.

6 Kerényi György, *Népies dalok*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1961, 26. számú jegyzet, 210.

7 Papp Géza, *Az ún. Chlopiczky-nóta. Néhány hangszeres adalék Liszt VI. rapszódijának első témájához*. In: *Magyar Zene* 1987a, XXVIII. 1, 43–48., uő.: *Unbekannte „Verbunkos”-Trans-*

szükségét érezte annak, hogy a rapszódiaik forrásainak vizsgálatára visszatérjen, s új eredményeit publikálja. A XX. század második felében előkerült újabb dallamforrások (kottás kéziratok) alapján népzenei adatok bevonásával Tari Lujza is bemutatott egy-egy lehetséges dallamforrást,⁸ figyelembe véve, hogy a kottás kéziratanyag mellett ma már a népzenei adatok (különösen a hangszeres népzene területén) is sok új elemre deríthetnek fényt. Igaz, Liszt és kortársai népzeneesztétikája a valódi népzene ismerete hiányában jelentősen különbözött a XX. század szemléletmódjától, ma már azonban nem kétséges, hogy rapszódiaik forrásai vizsgálatánál a szájhagyományban élő zenei termékek sem hagyhatók figyelmen kívül. E tanulmány írója egy ilyen népzenei háttérvizsgálat indítatással készített Kroó György zene-történész, a Magyar Rádió Új zenei újság című rovatának vezetője felkérésére egy 4×30 perces műsorsorozatot *A Liszt rapszódiaik népzenei háttére* címmel 1989-ben, bemutatva a lehetséges népzenei forrásokat, illetve a témák szorosabb kapcsolódását a népzenehez. Korábban pedig tanulmányokat írt a Liszt által „Koltói csárdás” címmel naplójába feljegyzett és a XIV. rapszódiaiban felhasznált *Erdő mellett nem jó lakni* dallam kiterjedtségéről népzeneinkben,⁹ kitérve azokra a magyaros zenei elemekre is, melyeket Liszt előtt már Beethoven is hungarizmusként használt fel III. Eroica szimfóniájában.¹⁰

Hogy Liszt rapszódiaik beható vizsgálatát elsősorban magyar, a népzeneben jártas kutatónak kell elvégeznie, azt világosan jelzik a külföldi kutatók munkái. Ezekben még mindig rengeteg a félreértés a forrásokkal kapcsolatban, kezdve a cigányzene – magyar zene kérdéskörrel. De ha már a cigányzene – Bartók kifejezésével „cigány játszta magyar zene”, „cigányok játszott magyar műzene”¹¹ – kérdésen túl is jutott a felkészültebb kutató, még mindig számos elem marad pl. a népzene – műzene különbségéből adódóan.

kriptionen von Ferenc Liszt „Ungarischer Romanzero”. In: *Studia Musicologica*, 1987b, 29, 181–218.

- 8 Tari Lujza, *Lissznyay Julianna hangszeres gyűjteménye 1800*. In: *Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez* 12, MTA ZTI, Budapest, 1990, 18–19, uő. „Külömbb féle magyar Nóták...” a 19. század elejéről. – *Allerlei ungarische Melodien von Beginn des 19. Jahrhunderts*. Balassi Kiadó, Budapest, 1998a, 23–24.
- 9 Tari Lujza, *Egy köztársasági dallam*. In: *Magyar Zene*. 1981, XXII. 3, 285–302.
- 10 Tari Lujza, *Eine instrumentale ungarische Volksmelodie und ihre Beziehungen zu Liszt und Beethoven*. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungariae*. 1983, 25, 61–71.
- 11 „Az előbbiről, a magyar népies műzenéről legyen itt elég annyi, hogy mai alakjában túlnyomórészt múlt századi úri műkedvelők alkotása, melyet városi cigányzenekarok terjesztenek. Ezért nevezik – tudományos szempontból teljesen helytelenül – »cigányzenének«. Az úgynevezett »cigányzene« tehát cigányok játszott magyar műzene. Mégis ezen a néven lett világszerte ismert; Liszt, Brahms magyar feldolgozásainak legjava belőlük merít”. Bartók, *i. m.*, 1933b, BÖI, 371.

Egy dallam forrásaként, s még inkább keletkezése idejeként sok nyugati zenetörténész csak annak első kottás megjelenését fogadja el.¹² A népzenetudomány óvatosabb: arra tanít, hogy valamely dallam első feljegyzése független annak korától, sőt nem egy esetben az már csak a végső fázisa egy dallam életének. Liszt korának szájhagyományos formában élő városi folklórtermésével kapcsolatban a népzenetudomány – ha konkrétum hiányában igazolni nem is mindig tudja, az életrajzi adatok és a népzenei tovább élés alapján feltételezi, hogy Liszt hallhatta a dallamot élő előadásában, a kor gyakorlatának megfelelően többnyire cigányzenészekről. A nyugati zenetörténész a dallamközlés nélküli forrásokkal nem tud mit kezdeni. Pedig a Kodály tanítványként népzeneben is felkészült Gárdonyi Zoltán német nyelvű tanulmányában világossá teszi: „Die Musikfolklore mußte mit der Tatsache sich abfinden, daß einige echte ungarische Volksmelodien bisher erstmalig in jener Fassung schriftlich nachweisbar sind, welche die Lisztsche Bearbeitung enthielt.”¹³ – vagyis (nagyon lerövidítve e véleményt): a népzenetudománynak számolnia kell azzal, hogy egyes dallamok első feljegyzője maga Liszt volt, azzal, hogy a rapszódiaikba beépítette őket. A XIX. század népies dalirodalmának egyes termékei már jóval azelőtt léteztek és használatban voltak, mielőtt valaki lekottázta vagy feldolgozta és kottában kiadta volna őket, vagy felhasználta volna valamely népszínműben.

A rapszódia a XIX. századi műzene jellegzetes műfaja. Olyan karakterdarab, melyben a népi, illetve népies dallamok formai kötöttség nélkül, fantáziaszerűen, rögtönözve váltják egymást. Liszt érzékenyen reagált a cigányzenészek virtuóz játékára, akiknek előadását ugyancsak a lazán, többféle zenéből összerakott formálásmód jellemzi. A XIX. században a nagy szimfonikus alkotások mellett sok olyan szólóhangszerre írt, több gondolati síkban mozgó darab keletkezik, mely jellegénél fogva közel áll a rapszódiahoz. Schubert impromptui, Schumann arabeszkjei, Brahms intermezzói rokonok ugyan a rapszódiaival, egy lényeges különbség azonban van köztük. A rapszodiát az teszi egyedivé, hogy általában népzene – pontosabban a szerző szándéka szerint népzene, népies zenén alapul. Liszt maga is közszájon forgó dalokat, cigányzenészek által játszott hangszeres dallamokat használt fel, de Lalo és Dvořák is népies zenéből merítettek, mikor rapszódiaikat komponáltak. Lisztnél leginkább a lassú és gyors részek váltakozása jelenti a rapszódiaakra

12 Ez a szemlélet a nem szorosan vett szakmai közegben is jellemző. Az internetes magyar nyelvű Wikipédia Liszt-rapszódiaik forrásait tárgyaló leírása is csak a kiadásban megjelent XIX. századi gyűjtemények anyagát tekinti forrásnak.

13 Gárdonyi, i. m., 217.

jellemző tempó-improvizációt. Közben azonban különösen a lassú részekben teret enged a cigányzenészek játékmódjára jellemző fantáziaszerű betoldásoknak, zárlatok előtti egy hangon történő recitálásoknak, a zongora minden regiszterét végigjáró csapongó skálameneteknek is. Mindezek még olyankor is cigányzenei stilizációt eredményeznek, amikor nem áll a háttérben konkrét népi vagy verbunkos zenei dallam. Ez figyelhető meg pl. a két témán alapuló V. rapszódiaiban, melynek már-már komor hangulatú első része – melyre alább visszatérünk – a verbunkos stílushoz kötődik, míg finom lírájú gyorsabb része a jó barát, Chopin hangvételét idézi.

Liszt rapszódiainak egy része 1846–47-ben keletkezett. Az első tizenöt rapszódia 1852-vel bezárólag készült el, a XVI.-at csak 1882-ben komponálta meg Liszt. Utolsó rapszódiaja a XIX., melyet halála előtt egy évvel, 1885-ben írt. A zeneszerzőnek forrásként nemcsak kottás kiadványok álltak rendelkezésre – ilyenek hagyatékában is maradtak; témáit olykor a közvetlen élő előadásból vette, amihez gyermekkori emlékként ott volt Bihari 1822-ben hallott játéka. Liszt mindig érdeklődött annak az országnak a zenéje iránt, ahol megfordult, s a különböző népek sokszínű zenéje – mint kompozíciói igazolják – kétségtelenül hatott a zeneszerzőre.¹⁴ Ilyenek olykor még a magyar verbunkos muzsikába ágyazva is megjelennek a rapszódiaikban is, mint pl. az olasz és a spanyol zene elemei. Jó példa erre a IX., *Pesti karnevál* című rapszódia, melynek első témája nem népi s nem is magyar eredetű. Ám mégsem csak Liszt romantikus alkatát, az olasz barcarola, lengyel polonaise, spanyol habanera sajátosságait tükrözi, hanem azt is, hogy szerzője ízig-vérig magyar.

Szorosabban vett népzene

Közismert, hogy Liszt elméletileg érdeklődött a népzene iránt, de sem ő, sem kora nem jutott el az addigra már csak a parasztság körében élő régi magyar zenéhez. Abban a korban egész Európában elsősorban szerzők által népies modorban írt darabokat értettek népdal alatt. Liszt ilyen darabokat fűzött egybe magyar rapszódiaiban, melyek közt akadt még egy-egy, a parasztság által fenntartott valóságos népdal is. Ilyen a VII. rapszódiaiban az *Amely leány*

¹⁴ Cseh: *Hussitenlied* (1840), lengyel: *Dumka* (1871), francia: *Faribolo Pasteur and Chanson du Béarn* (1844), *La cloche sonne* (1850?), orosz: *Deux Mélodies russes. Arabesques* (1842), *Abschied. Russisches Volkslied* (1885), spanyol: *Rondeau fantastique sur un thème espagnol, El Contrabandista* (1836), *La Romanesca* (kb. 1832, b. 1852), *Nagy koncertfantázia spanyol dallamokra* (1853), *Spanyol rapszódia* (1863).

sokat szeret (3. téma: 105–182. ütem), a XIII.-ban pedig a 124. ütemtől kezdődő *Akkor szép az erdő, mikor zöld.*

A VII. rapszodiában felhasznált dallam legelső hangszeres feljegyzése egy *Régi Magyar Nóta* című darab, mely Csányi Mária 1818–20 között keletkezett hangszeres dallamgyűjteményében található, s mely összekötő kapocs a XVIII–XIX. századi adatok között.¹⁵ A hangszeres feljegyzések a XIX. század közepétől szaporodnak meg,¹⁶ míg a vokális verziók már a század első felében több kéziratba bekerültek. Ezek egyike Mindszenty Dániel feljegyzése: *Ne menj, babám, a tallóra.*¹⁷ (lásd: 1. kotta)

1. kotta

A dúr és moll alakban egyaránt használatos népdal első változatát a parasztság körében először Bartók Béla gyűjtötte 1907-ben Csíkszenttamáson

- 15 Tari, i. m. – ugyanott lásd a többi XIX. századi feljegyzés adatait. A XIX. század első felében készült kéziratos kottás gyűjteményekből több vokális feljegyzést ismerünk. A rájuk vonatkozó adatokat Pálóczi Horváth Ádám *Haza-mars, a győri futás után (Jer haza vitéz pajtásom!)*, 38. sz.) című dallamához kapcsolódva Bartha Dénes foglalta össze, lásd Bartha Dénes, Kiss József (S.a.r.), *Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1953, 38. (jegyzetek 522–524.). Ezt megelőzi Kodály összefoglalása Arany János *A mely leány sokat szeret* (85. sz.) feljegyzése kapcsán, lásd Kodály Zoltán, Gyulai Ágost, *Arany János népdalgyűjteménye.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1952, 85. sz., 69–70.
- 16 Dobszay László, Szendrei Janka, *A magyar népdaltípusok katalógusa – stílusok szerint rendezve* – I. (Az 1. és a 3. fejezet Szendrei Janka munkája). MTA ZTI, Budapest, 1988, 602.
- 17 Mindszenty Dániel, „88 Eredeti magyar Dal. Fortepiánóra 'S melleleg Gitár-kisérettel elkészítve Toldalékul A' nemzeti Dalgyűjteményhez Mindszenty Dániel által.” 1831, MTAKK 4r 324., 45. sz.

(Csík megye) *Nem láttam én télbe fecskét* szöveggel.¹⁸ Saját gyűjtéséből ezt fel is dolgozta,¹⁹ csakúgy, mint Kodály Zoltán a Liszt XIII. rapszódiajában is már meglévő, fentebb említett népdalt. Kodály saját Nyitra megyei (Menyhe), illetve Gömör megyei (Szalóc, valamint Szilice) gyűjtéseiből vette át ez utóbbi dallamot, melyet különböző szövegekkel gyűjtött.²⁰ Következő kottapéldánk – melynek dallama azonos Liszt XIII. rapszódiajának 4. témájával – Kodály menyhei gyűjtésének támlapját mutatja²¹ Bartók első felesége, Ziegler Márta másolatában. (lásd: 2. kotta)

2. kotta

- 18 Lásd Dobszay-Szendrei, *i. m.*, 1988, IV (B) /82 18.494.0/0. Kodály Zoltán gyűjtéséből Bartha Dénes közölt egy másik népi adatot, lásd: Bartha-Kiss, *i. m.*, 1953, 523 (*Ablakomba van két csirke*).
- 19 Lásd Negyvennégy duó (BB 104) 43., *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke* (szerk. Lampert Vera, Vikárius László), Hagyományok Háza, Helikon Kiadó, Néprajzi Múzeum, Zenetudományi Intézet, Budapest, 2005, 163.
- 20 *Akkor szép az erdő, mikor zöld, Fölszántom a király udvarát, Az alföldi pusztán fúj a szél* in: Hány János daljáték nr. 29.: *Fölszántom a császár udvarát* szöveggel. L. Reuer, B. Bruno, Zoltán Kodály's Bühnenwerk Hány János. In: *Studia Hungarica. Schriften des Ungarischen Instituts München*. 37. Hrg. Horst Glassl, Ekkehard Völkl, Edgar Hösch, Rudolf Trofenik, München 1991, 165–169, *Az Az alföldi pusztán fúj a szél*, közölve Tari Lujza, *Hungarian Folk Music collected by Zoltán Kodály Phonograph Cylinders*. Hungaroton Classic Budapest, 2002, HCD 18254–55, CD I. 31.
- 21 *Nem láttam én télben fecskét*: MTA ZTI Népzenei Gyűjtemény BR 02316, *Akkor szép az erdő*: BR 02620.

Hogy Liszt szeme előtt mennyire a cigányzenészek játéka lebegett a rapszódia megformálásakor, azt még a tempójelzések is elárulják. Az előadónak sokszor ad alla zingarese, allegro zingarese, ad capriccioso, capricciosamente, in tempo ad libitum – azaz cigányzenészek módjára, cigányos gyors, szeszélyesen, szabad tempóban – és hasonló utasításokat. A XII. rapszódia egyik gyors részleténél is allegro zingarese áll a kottában.

Városi népzene: a népies műdalok

A Liszt-művekben felhasznált XVIII. századvégi korai, illetve a XIX. századi népies műdalok közül említsük meg elsőként az I. rapszodiát indító *Már minálunk verbuválnak kötéllel*-t. Erről ugyan azt írta Dessewffy Virginia²² Erdélyi Jánosnak a Magyar Tudományos Akadémiára 1844-ben beküldött gyűjteményében, hogy az *Abaúji régi dal*,²³ feljegyzése azonban nem maradt ránk a XIX. század első felében keletkezett kéziratos kottás gyűjtemények közt, csak Tóth István 1832–1843 közt írt gyűjteményében.²⁴ 1844-ben azonban, mikor a börtönrendszerről, a bíróságok igazságtalanságairól szóló *Két pisztoly népszínmű* (zenéjét Erkel Ferenc állította össze)²⁵ bemutatásra került, jellemző módon Kelecsényi József szöveges gyűjteményében is helyet kapott²⁶

22 Gróf Dessewffy József írónak, 1802–1825 között Sáros, Zemplén és Szabolcs megye követeinek leánya. Anyja gróf Sztáray Eleonóra. Első gyermekként született 1807-ben, s testvérei közt ő volt az egyetlen leány. „A jeles férfiaknak nővérük Virginia egy ritka műveltségű és lelkületű magyar hölgy volt, meghalt 1856, január 13-án, kora 49-dik évében.” – írta róla Nagy Iván. Lásd: Nagy Iván, *Magyarország családai czimerekkel és nemzedéki táblákkal*. Pest, 1857–68. (III. 1858). Reprint kiadás, Helikon Kiadó, Budapest, 1987, III. 306.

23 Az akadémián Vörösmarty Mihályt követően a népdalkiadvány szerkesztésével megbízott Erdélyi János feljegyzése a kötetben: „Vettem april 15. 1844. E’ dalok gyűjtő küldője Grof Dessewffy Virginia Kisasszony”.

24 „Kis Kún Filepszállási Orgonista Kántor Tóth István által le kótázott Áriák és Dallok verseikkel 1832”, MTAKK Rui 8-r. 63 (A továbbiakban Tóth), 61. lap 112. sz. Tóth István gyűjteményéről l. Paksa Katalin, *Magyar nézenekutatás a 19. században*. In: *Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez* 9. Közzéteszi az MTA Zenetudományi Intézet, Budapest, 1988, 20–21., valamint Tari Lujza, *A megváltozó hagyomány Tóth István dallamgyűjteménye alapján*. In: *Folklorisztika 2000-ben. Tanulmányok Voigt Vilmos 60. születésnapjára* I–II. Budapest, Magyar Néprajzi Társaság, 2000a, 456–468.

25 Szövege itt: *Korcsmárosné bort ide az itcébe*.

26 Kelecsényi József, „Nyitra megyéből küldött nép-dalok 1844”, (MTAKK Irod. 8r 206/13) 49. sz. Kelecsényi „közbirtokos és régiségbúvár, szül. 1815. márcz. 17. Nyitra-Ivánkán, régi nemes szülőktől” írja róla Szinnyei József. Felsorolja Kelecsényinek a Regélőben, Honderűben és egyéb folyóiratokban megjelent irodalmi munkáit, s hozzáfűzi, hogy „a magyar tudományos akadémia népköltészeti gyűjteményébe száz nyitratáji népdalt küldött be... Erdélyi János Népdalok és mondák cz. gyűjteményéhez is járult népdalokkal, a mint ezt

Dessewffy gyűjteményén kívül.²⁷ E dal a század második felében Színi Károly gyűjteményében kerül majd kiadásra,²⁸ jóval a Liszt-mű létrejötte után. Vagyis a dallamot Liszt biztosan nem kottából vette. A zeneszerző a dallamot a 23. ütemben történő megszólalásakor a bal kézbe helyezi. (lásd: 3. kotta)

3. kotta

23 **Andante (assai moderato)**
 mf sempre cantando espressivo
 rit. - - -

27
 cresc. -
 mf
 dolente

Ugyane rapszóriában 2. témaként szerepel Az *Alföldön halász legény vagyok én*. Bár e dallamot *Alföldi csárdások* (1847) című gyűjteményében valóban kiadta Bernát Gáspár, nem az ő szerzeménye, nem tőle vette Liszt. A kéziratot kottás gyűjtemények közt Kiss Dénes pápai joghallgató 1844-es gyűjteményében, valamint Almási Sámuel dalgyűjteménye IV. kötetében találjuk meg.²⁹

Erdélyihez írott levelei tanúsítják”. Lásd Szinnyei József, *Magyar írók élete és munkái V*. Budapest, 1897, reprint kiadás 1980–1981. Személyével szintén részletesen foglalkozik, továbbá *Nyitrai népszokások* című munkáját közli Palády-Kovács Attila, *Magyar tájak néprajzi felfedezői*. In: *A magyar néprajz klasszikusai*. Gondolat, Budapest, 1985, 206–217.

27 Az eredetileg kottás gyűjteménynek csak a szövegeket külön tartalmazó része maradt meg, kottás része elveszett.

28 Színi Károly, *A magyar nép dalai és dallamai*. Pest, 1865, 19.

29 Kiss Dénes, *Népdalgyűjteménye 1844*. (MTAKK Irod. 8r 206/44), 205., Almási Sámuel, *Énekes Gyűjtemény, IV*. 28. Almási Sámuelről lásd Kósa László, *Almási Sámuel címszó*. In: *Magyar néprajzi lexikon I*. (főszerk. Ortutay Gyula), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977, 94, Almási István, *Almási Sámuel dalgyűjteménye*. In: *Az idő rostájában. Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára*. I. (szerk. Andrásfalvy Bertalan, Domokos Mária, Nagy Ilona, Landgraf Ildikó, Mikos Éva), L'Harmattan, Budapest, 2004, 433–444.

Az V. rapszódia hősies, elégikus Chopin-hangvétélű megfogalmazásából nehezen kikövetkeztethető, ám második része alapján könnyebben felismerhető a Csokonai-versre húzott Kossovics József-féle dallam, a *Földiekkal játszó égi tünnemény*, melyet többek közt Tóth István jegyzett fel. E dallamot 1869-ben Bartalus István adta közre.³⁰ Itt Kodály Zoltán egy ismeretlen forrásból származó másolatában mutatjuk be. (lásd: 4. kotta)

4. kotta

Lento moderato

Föc-di-ek-kel ját-szó É-gi tü-nem-ény
 Ker-tem ná-r-öi-sök-kel Vé-gig ül-te-téd

Is-len ság-nek lát-ó Csál-fa val re-mény Fine
 Csör-gő pa-ta Kók-kal Fá-im ül-te-téd

Rit-te-rem-te ma-ga-nak A' bol-dog-ta-lan
 Rám e-zer vi-ra-gal ör-öc-öd a ta-vant

mint sód an-gyal-á-nak Bó-kal un-ta-lan
 É-gi bol-dog-ság-gal Fü-ne-re-zet-ét

Da C.
al Fine

30 Bartalus István, *Magyar Orpheus* Vegyes tartalmú zenegyűjtemény XVIII–XIX. század. Összeszedte s a Magyar Tudományos Akadémia s Kisfaludy Társaság pártfogásával kiadja Bartalus István, a Kisfaludy Társaság tagja Rózsavölgyi és Társánál, Pest, 1869, 70–71.

A VI. rapszódia 3. témája a *Cserebogár, sárga cserebogár*, melynek szövege már Pálóczi Horváth Ádám 1813-as gyűjteményében megtalálható,³¹ majd dallammal különböző kéziratos kottás gyűjteményekbe jegyzik fel a XIX. század további időszakában. Időrendben Mindszenty Dániel,³² Tóth István,³³ Kiss Dénes,³⁴ Tompa Mihály. Utóbbi egy vokális és egy hangszeres változatban kottázta le *Dalfűzér* című, 1844-ben készült gyűjteményébe.³⁵ A népszerű dal 1833-ban felhangzott a *Tündérkastély Magyarországon* című népszínműben, majd Szerdahelyi József alkalmazta 1843-ban *A szökött katona* című zenés színpadi játékban, melyben Petőfi Sándor is szerepelt. Petőfi Szülőföldem című versében már mint régiséget idézi fel a Déryné által is sokat énekelte dalt. S hogy miként énekelhették a Kiskunságban a költő gyerekkorában, ahhoz a kiskunfűlőpszállási Tóth István gyűjteményének darabja adhat fogódzót.

5. kotta



31 Lásd Bartha-Kiss, *i. m.*, 1953, 287. sz.

32 Mindszenty, *i. m.*, 1831, 11.

33 Tóth, *i. m.*, 1832, 63. sz. Ez a gyűjtemény első részében van, tehát minden bizonnyal még 1832-ben írta le Tóth István.

34 Kiss, *i. m.*, 1844, 8. sz. két változatban.

35 Szám nélkül a 14–15-ös számok közt, valamint 34-es számmal vokális formában. Lásd: Tari Lujza, Tompa Mihály *Dalfűzér* című gyűjteményének dallamai. In: *Zenatudományi Dolgozatok*. MTA ZTI, Budapest, 1984, 94–135 (kottapéldák: 97. és 99).

A XIX. század második felétől a *Cserebogár*... publikációs sorozata is megindul, melyek sorában egyszólamú közlésmódjával Színi Károly 1865-ös kiadása áll az élen.³⁶

A VIII. rapszódia első témájaként a *Káka tövén költ a ruca* kezdetű, szintén igen közkedvelt dal szerepel (1–40. ütem),³⁷ mely máig a szóbeli hagyomány része maradt, különösen a szlovákiai magyarság körében.³⁸ Ugyane rapszódiaiban 3. témaként a Riszner József által összefűzött és 1847-ben kiadott *Tolnai lakodalmas* egyik dallama szerepel (a 145. ütemtől). (8. kotta) Liszt a *Tolnai lakodalmas* frissét véleményünk szerint valamelyik dél-dunántúli tartózkodása során hallhatta. Közismert mély barátsága a szekszárdi Augustz Antallal, Tolna megye alispánjával, akinél négy alkalommal vendégeskedett, s akinek a VIII. rapszódiaát dedikálta. A világlátott, művelt, zeneszerető Augustz Liszt kedvéért egy jó minőségű zongorát is hozatott szekszárdi birtokára, hogy vendége nyugodtan gyakorolhasson és alkothasson. Nem lehet véletlen, hogy Liszt éppen ebbe a rapszódiaába építette be a *Tolnai lakodalmas* egyik dallamát, melyet az élő folklórban vokális formában a tágabb Dunántúlon, *Selyőm csárdás* címmel pedig a kalocsai Sárközben őriztek meg.³⁹ A vokális változatok többnyire mulatódalok. Ilyen az élő folklórból Schneider Lajos mohácsi gyűjtésében a *Meggyulladt a Batina*,⁴⁰ Kiss Lajos 1969-es bácskertes gyűjtésében az *Igyál egy kis pálinkát*,⁴¹ valamint Kiss Dénes 1844-es kéziratában a *Szép élet a katona és Volt szeretőm őt, hat is*.⁴² Természetesen a zeneszerző hallhatta a dallamot máshol is, hiszen más tájakon is elterjedt.

36 Színi, *i. m.*, 1865, 91. sz. Kerényi további gyűjteményeket sorol fel, Kerényi, *i. m.*, 1961, 18. Pávai a szöveg moldvai elterjedtségét követi nyomon. Pávai István, *A Cserebogár-nóta népköltészeti és népzenei vonatkozásai*. In: *Folklór a magyar művelődéstörténetben*. Folklór és irodalom (szerk. Szemerikényi Ágnes), Akadémiai Kiadó, Budapest, 2005, 288–303.

37 Lásd: Kerényi, *i. m.*, 1961, 43. 212–213. Az általa felsoroltakon kívül megvan Tompa 1844-es gyűjteményében, 1. sz., valamint Almási S. V. kötetében, 82. sz.

38 Lásd: Tari Lujza, *Szlovákiai magyar népzene. Válogatás Tari Lujza népzene gyűjtéséből (1983–2006)*, Szerkesztett kötet és hangzó kiadvány (2 CD). In: *Gyurcsó István Alapítvány könyvek* 49. Dunaszerdahely, a Csemadok Dunaszerdahelyi Művelődési Intézete, 2010, 68–69. sz.

39 Lásd: *Magyar népzenei antológia* I. (szerk. Martin György, Németh István, Pesovár Ernő), Hungaroton, Budapest, 1985, LPX 18112–16, 2 B 14a, Foktő (Pest–Pilis–Solt–Kiskun m.), AP 9984f3.

40 Lásd: Berze Nagy János, *Baranyai magyar néphagyományok* I–III. Pécs, 1940, I., 63. sz.

41 AP 7033d) és AP 7036e) Bácskertes (Bács-Bodrog m.), énekelte Péter Pálné Szurap Ilona (sz. 1892).

42 Kiss, *i. m.*, 1844, 184/2. és 162. sz. Megjegyzendő, hogy e dallam típusvariánsa az *Uccu bizony megérett a meggy* kezdetű dalnak, mely J. Brahms V. magyar táncában került feldolgozásra.

Lajtha László 1941-ben a zenéjéről és általában népművészetéről híressé vált Széken vette fel a Pátria sorozat számára.⁴³ Ugyanezt kottás formában 1954-ben adta ki Lajtha.⁴⁴ A Szolnok-Doboka megyei területhez közeli Szatmár megyéből Kodály Zoltán egy református tanítótól jegyezte fel *Adjál egy kis kenyeret* szöveggel, melyet a tanító 1875 körül tanult meg a Szabolcs megyei Tiszadadán.⁴⁵

A IX. rapszódia 3. témája a *Kiszáradt a bodzafa, haj!* (242–269. ütem), melynek kiterjedt variánsköréből (*Elszáradt a bodzafa, hm, Juhászlegény bundája, hm, Kicsinyke még az én párom* stb. szöveggel is) többek közt Kiss Dénes, Almási Sámuel feljegyzéseit és Színi kiadását emelhetjük ki.⁴⁶

A XIV. rapszódia kezdődallama a *Magasan repül a daru*, mely szintén Egressy Benjámin dalaként szerepelt *A szökött színész és katona* című népszínműben.⁴⁷ Ennek az 1848–49-es szabadságharcban nemzetördalként is funkcionáló dallamnak a variánsköréről korábban már áttekintést adtunk.⁴⁸ Itt csupán arra emlékeztetünk, hogy a korabeli kiadványokban gyakran *Hótul fejér a gyöngyösi hegytető* szöveggel szerepel, így pl. Színinél.⁴⁹ E szövegváltozat a néphagyományban is több területen megőrződött. A hamar népszerűvé vált dallamra sok más szöveg közt többek közt Petőfi 1845-ben keletkezett *Rég veri már a magyart a teremő* versét is énekelték, mely szintén fennmaradt az Észak-Dunántúlon, a Veszprém megyeiek szóbeli dalhagyományában.⁵⁰

A hangszeres zene hatása, a verbunkos hagyomány

A cigányzenészekről élő előadásban hallott dallamra bizonyítékul szolgál a zeneszerző naplójába 1846-ban, erdélyi hangversenykörútja alatt kottával bejegyzett „koltói csárdás.”⁵¹ A népies műdalból folklorizálódott dalt szöveges előadásban *Erdő mellett nem jó lakni, Jó étel a rák meg a hal*, vagy a Csalló-

43 Volt Szolnok-Doboka megye, ma Sic, Románia. A Pátria felvétel száma: Gr 097Ac.

44 Lajtha László, *Széki gyűjtés, Népzenei monográfiák I.* Zeneműkiadó, Budapest, 1954.

45 MTA Népzenei Típusrend 17.0650/0, L.sz. 12.726.

46 Kiss, *i. m.*, 1844, 71., 183. Almási S. *i. m.*, IV. 169., V. 74., Színi, *i. m.*, 1865, 18.

47 Kerényi, *i. m.*, 1961, 211.

48 Tari Lujza, *Magyarország nagy vitézség. A szabadságharc emlékezete a nép dalaiban.* Néprajzi Társaság, Budapest, 1998b, 131. Uő, *A szabadságharc népzenei emlékei* (CD-ROM). MTA ZTI, Budapest, 2000b. Tari, *i. m.*, 189.

49 Színi, *i. m.*, 106. sz.

50 MTA ZTI Népzenei Gyűjtemény AP 5367f) Berhida (Veszprém m.). Előadó: Préner Antal (sz. 1883.), gyűjtő: Kiss Lajos, 1965. I. A hangfelvétel közölve: Tari, *i. m.*, 2000b, 82. zene.

51 Gárdonyi, *i. m.*, 1978, 37. Gárdonyi megjegyzi, hogy nyomtatott források csak 1847-től állnak rendelkezésre.

közben pl. *Nincs a bírónak csizmája* szöveggel, hangszeres előadásban pedig egyrészt *Friss csárdás*-ként, továbbá a strófa 3–4. sorából képzett önálló sorpárját hangszeres közjátékként ismerjük.⁵² Az utóbbi a Mezőségben régies páros táncokhoz kapcsolódó, *Sűrű* és *Szökös* nevű táncdallamokban fordul elő igen változatos formában.⁵³ A dallamot moll indítással is szokták játszani – különösen a Székelyföldön –, *Friss csárdás*ként. 1974-ben a magyarpéterlaki Lunka József és fia játszotta a népzenegyűjtőknek.⁵⁴ Liszt e dallamot a XIV. rapszódia 5. témájaként dolgozta föl (*Vivace assai*, a 209. ütemtől) egyaránt használva a dúr és moll megoldást.⁵⁵

A Liszt-rapszodiákról szóló eddig munkákban csak általánosságban kapott figyelmet, hogy jelen van bennük a korábbi verbunkos hagyomány. S nem csupán a stílus általános jegyeivel, hanem olyan konkrét dallamokkal, melyek mellé ma már jónéhány dallamváltozatot is állíthatunk. Ilyen a III. rapszódia 2. témája (23–27. ütem, majd 34–38. ütem), mely többféle XIX. század eleji hangszeres zenei kottás kéziratban megtalálható. Megvan pl. Lissznyay Julianna 1800–1808 közt írt kéziratában,⁵⁶ valamint Csányi Mári 1818–19 körüli kéziratában, több változatban.⁵⁷ Közülük a 8-as számú darab trióját mutatjuk be. (lásd: 6. kotta)

Hasonló a IV. rapszódia 3. virtuóz *Frisse*, mely megvan a Lissznyay-kéziratban,⁵⁸ majd 20 évvel később Csermák Antal neve alatt bukkan fel az 1828–32 közt kiadott *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* című, valójában veszprémi kezdeményezésre létrejött és az egész akkori Magyarország területéről összegyűjtött sorozatban.⁵⁹ Kottánk a Lissznyay-gyűjteményben található változatot mutatja. (lásd: 7. kotta)

52 Lásd Tari, *i. m.*, 1981, 1983.

53 Pl. *Szökös frisse*. In: *Magyar népzenei antológia V. Kelet I. Szilágyság, Kalotaszeg, Mezőség* (szerk. Sárosi Bálint, Németh István), MTA ZTI, Budapest, 1993, MK 002–004, 88c3 Magyarpalatka (ma Románia, Pálatca) AP 6234f3c. A hungarológiai konferencián bemutatott példa: Lakodalmas tánc: *Sűrű*, AP 10. 041r-10.042a) Vajdakamarás (ma Románia, Vaida-Cămarăș). Gyűjtő: Kallós Zoltán.

54 Sárosi Bálint és Tari Lujza gyűjtése 1974. február, AP 8762a).

55 E témáról részletesen lásd Tari, *i. m.*, 1981, 1983.

56 Ilyen a 32. szám figurája, lásd Tari, *i. m.*, 1990, 105.

57 Lásd: Tari, *i. m.*, 1998a, 22–23.

58 Lásd: Tari, *i. m.*, 1990, 34. sz.

59 A 136 verbunkos táncdarabot tartalmazó gyűjtemény első („fogás” nevű) füzet 1823 őszén, 15., utolsó füzet 1832 júliusában jelent meg Ruzitska Ignác aktivitásának köszönhetően. Lásd M. Tóth Antal, *Újra hallom szép szavát. Veszprém zenéje 1762-től a kiegyezésig*. Új Horizont Lap- és Könyvkiadó Alapítvány, Veszprém, 1998, 123.

6. kotta

Trio

7. kotta

[34]

FRISSEN

Poco allegro

[Allegro assai] (♩=146-148)

108

FIGURA
(♩=88-100)

TRIO

(♩=158)

109

Számos forrásból ismert ma már a VI. rapszódia kezdő, gyakran Chlopizky-nóta⁶⁰ vagy Keglevich-nóta című dallama is. 13. kotta: Ennek egyik szövegváltozata „Jaj, de huncut a német/ Hogy a fene enne meg,” több XIX. századi kéziratos gyűjteményben pedig „Attila, Lehel, Árpád”.⁶¹ Ma már jó néhány XIX. század eleji kottás feljegyzés igazolja a dallam eddiginél korábbra datálható meglétét.⁶² Azok a kéziratok, melyekben a „Jaj, de huncut...” hangszeres változatai megtalálhatók, csupán a XX. században kerültek elő. S mivel a dallam nem szerepel a korabeli kottakiadványokban sem, azt Liszt csak élő, hangszeres előadásban hallhatta. A régebbi feljegyzések közül a Lissznyay-gyűjtemény 81-es darabjának trióját és a Csányi Mária-féle gyűjtemény 9-es számú darabjának trióját mutatjuk be. (lásd: 8–9. kotta)

8. kotta

TRIO
[♩=126]

p

f

[Da Capo al Fine]

60 Lásd Papp, *i. m.*, 1987a.

61 Kerényi, *i. m.*, 1961, 26, 210.

62 Részletes áttekintést ad, a hangszeres népzenei továbbélést is figyelembe véve Tari, *i. m.*, 1998a, 23–24.

9. kotta

Trio

Az újabb kutatás eredményeként a VIII. rapszódia 2. dallamának is bemutathatjuk egy eddig ismeretlen kottában rögzített dallamváltozatát. Ez *Rózsavölgyi emléke...* címmel Rózsavölgyi Márk hátrahagyott magyar zeneműveiből Ellenbogen Adolf szerkesztésében jelent meg évekkel Liszt rapszódiajának elkészülte után. (lásd: 10. kotta)

Liszt ennél a résznél (41–138. ütem) nála nem egyedi módon, műzenéből örökölt, ugyanakkor nagyon is előremutató dudazenei elemeket használ a kíséretben.

A VI. rapszódiaiban szerepel egy olyan dallam is, mely a teljes II., régi felső-magyarországi népzenei dialektusterületen igen elterjedt. Liszt rapszódiajának ez a 4. témája (a 96. ütemtől). A XVIII. századból már dokumentált dallam még nemrég is változatos formákban és funkciókban élt a néphagyományban. A dallam különböző induló típusú elemei megvannak már a XIX. század legelején, s az 1834 előtti kottás kéziratok is általában indulóként tartalmazzák a dallamot.⁶³ A szorosan vett paraszti hagyomány gyors, lendületes

⁶³ Tóth, *i. m.*, 1832, 29./170.

tempójú előadásban, lakodalmi funkcióban menyasszonytáncként őrizte meg főleg az Észak-Dunántúlon, a Csallóközben és a Mátusföldön.⁶⁴

10. kotta

M 5.
Három a táncz.

Allegro.

p *cresc.*

f *p*

f *1^a* *2^a* *Fine.*

Trio: *p* *f* *ten.* *f* *ten.* *f*

cresc.

64 Lásd *A Magyar Népzene Tára* III/A (szerk. Kiss Lajos), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1955, 745–766. sz., valamint Tari, i. m., 2010.

A XII. rapszódia 2. témája, az Allegro zingarese szakasz (a 35. ütemtől) szintén motívumismétléses rész, mely kiválóan alkalmas a laza szövetből álló rapszódia egyes részleteinek összekapcsolására. (lásd: 11. kotta)

11. kotta

Allegro zingarese
riten. - - - in tempo

8

sempre dolce, ma ben marcato la melodia

una corda

8

8

8

tr

lungo trillo

sempre p capricciosamente

The musical score is written for piano and violin. The piano part is in the lower register, often using the 'una corda' pedal. The violin part is in the upper register, featuring melodic lines and trills. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and trills. Performance instructions like 'riten. - - - in tempo', 'sempre dolce, ma ben marcato la melodia', 'una corda', 'lungo trillo', and 'sempre p capricciosamente' are included. The system is divided into four measures, each starting with a measure rest of 8 measures.

Ez ismerősnek tűnhet, hiszen hasonlók mind a mai napig vannak, pl. a gyimesi Verbunk nevű táncdallamokban. A gyimesközépleki Halmágyi Mihály pontosan ugyanilyen elemeket használt *Verbunk* című darabja előadásakor 1960-ban.⁶⁵ Ilyen dallamszakaszokat Liszt a kisebb városokban működő cigányzenészekről is hallhatott – Erdélyben is. Erdélyi koncertkörútja során ugyanis Torontál megyében is megfordult, melyről így számolt be a Honderú: „Bánlakon Karácsonyi Gedő kastélyában Liszt tiszteletére ünnepeket és bálát rendeztek. A hercegi estebéd után megzendült a tánczene, s a pompás és vidám bál reggelig tartott. Künn a vendég tiszteletére érdekes népiünnep lőn rendezve, néptáncokkal...”⁶⁶ Biztos, hogy nem ez volt az egyetlen hely, ahol Lisztnek néptáncot volt módja látni, s hozzá nyilvánvalóan zenét hallani. Az ilyen események pedig minden bizonnyal nyomot hagytak benne.

Gárdonyi Zoltán korábbi, ifjúkori élményeket is megnevez. „Valószínű, hogy Parisban is volt alkalma magyar zenét hallani. Közvetlen biztos adatunk erre vonatkozóan nincsen, de tudjuk egyrészt azt, hogy a monarchia akkori párisi nagykövete: gróf Apponyi Antal zenés estélyein Liszt is megfordult, másrészt pedig ezekről a zenés estélyekről tudjuk, hogy az egyiken 1829-ben magyar verbunkos-zenére (a Veszprémmegyei Nóták egyes számaira) mutattak be nemzeti táncokat főúri párok.”⁶⁷ Nem lehetetlen, hogy hasonló muzsikát (éppen a Veszprémmegyei Nóták füzetéből valót) az előző évek folyamán talán Liszt is hallott a nagykövet estélyein”.⁶⁸ Egyetérthetünk Gár-

65 Lásd: *Magyar népzenei antológia* VI. Kelet II. Székelyföld (szerk. Sárosi Bálint, Németh István), MTA ZTI, Budapest, 1995, MK 005–007, 81. sz., AP 3527c).

66 Honderú, 1846.

67 Egy későbbi hasonlóról a korabeli hazai sajtó ekként tudósított: „Paraszt–tánc Párisban. Mart. 4 dik. 1832. Valamint ez előtt 3 esztendővel, így az idén is magyar táncz elevenítette ő excellentiájok a’ gróf Appony Antal cs. Kir. Nagykövet és követné által adott estvéli mulatságok’ egyikét. Különböztek mindazonáltal abban, hogy Februarius’ 9kén 1829 a’ tánczoló kar úri magyar ruhában tündöklött, Martius’ 4-én 1832 pedig ünneplő paraszt öltözetben. A’ társaság ez idén tizenkét deli fiatal párból szövetkezett össze...A’ muzsika Bihari’ és Rothkrepf’ magyar notáiból volt kivéve, s’ a’ játszó kart Talbeque nevű derék francia hangász, ki a’ magyar nóták’ vonásába társaival együtt szorgalmasan beletanult, igen hathatósan igazgatta. A’ táncz-járás szinte magyar lépésen alapult, és így mind a’ lassu mind a’ friss egész eredeti valóságában tartatott fen... A’ részvétel e’ nemzeti táncz iránt olly nagy volt a’ jelen lévőkben, hogy ugyanazon éjszakán három ízben kellett ismételni. Párisban, Mart. 15dikén 1832. Fekete Gáspár”. In: *Társalkodó*, Pest. 27. sz., 105 [1832 ápr. 1.]. Zenetörténeti jegyzeteiben ugyanerről Mátray Gábor a következőt írta: „Magyar nóták zengettek... ama tánc mulatságban, mellyet G. Apponyi Cs. K. Követ Párisban Mart. 4. 1832. adott volt, amidőn a magyar paraszt öltözetű 12 pár uraságok nemzeti táncukat járták”. (*Társalkodó*. Ápr. 4. 1832.) Lásd Mátray Gábor, *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások* (szerk. Gábr György), Magvető Kiadó, Budapest, 1984, 29.

68 Gárdonyi, i. m., 1936, 9. Ugyanitt említést tesz arról is, hogy 1828-ban Bihari- és Csermák-kompozíciókat írt át.

donyival abban, hogy „Lisztnek ezen első magyar zenedarabjánál kétségtelenül a magyar nemzeti jelleget magán viselő zene különös, sajátos, de amellet jellegzetes hatása lehetett az, ami őt megragadta”.⁶⁹

A romantika korában nem volt szokatlan egy-egy zenei gondolat vagy akár teljes mű alapanyagként való átvétele, saját elképzelés szerinti újrafogalmazása. A koncertek zárószámaként pedig szinte divat volt indulót játszani. Maga Liszt is gyakran indulóval fejezte be hangversenyeit, idehaza természetesen elsősorban az ekkor már egyértelmű hangszeres zenei nemzeti szimbólummá is vált Rákóczi-indulóval, mely a XV. lett a rapszódia sorában, s több más Liszt-műbe is bekerült. Pl. az 1853-ban keletkezett *Magyar fantázia* című kompozícióba, mely mintegy összefoglalása Liszt addig kialakult magyar stílusának. A Rákóczi-induló motívumai ebben már nem kifejezetten indulóként vannak jelen. Magukon viselik a későbbi Liszt-művek jellegzetes hangnemi elsötétüléseit, a zeneszerzőre jellemző hangnemtágítási eljárásokat. Az újra még idős fejjel is fogékony Liszt utolsó rapszodiájában egy akkoriban új, divatos műcsárdás dallamot használt fel, de milyen megszire van már ez fiatakorának rapszodiáitól! Az utolsó, XIX. rapszodiában Frank Ignác Luiza csárdását (szöveges formában *Szép a lány, jó a lány...*) használta fel. (lásd: 12. kotta)

12. kotta

130 **Vivace Friss M.M. ♩=116**

p

un poco marcato

136

⁶⁹ Gárdonyi, i. m., 1936, 8.

Liszt magyar rapszódiai népzenei háttérének bemutatására törekedve nem volt célunk, hogy valamelyik kompozíciót teljes egészében elemezzük. Pedig az is tanulságos, miként épülnek a felhasznált dallamok köré az önálló bevezető vagy zárórészek, miként fogja keretbe a darabot a kiindulópontként megszólaltatott és a mű végén többnyire szintén felcsendülő dallam, hogyan jelennek meg a témák vagy részleteik a rövid lélegzetű, de hatalmasra duzzasztott codákban, s hányféle hangvételt választ a komponista csak akár egyetlen témához a dallam variálása során. Noha Liszt gyermekként külföldre került, ahol műveltsége is megalapozódott, a hazája iránti őszinte vonzalom és nosztalgia elvezette a magyar, vagy magyarosnak vélt zenéhez. Az, hogy a korszak divatos népies műdalait dolgozta fel, nem von le a különböző időpontokban szerzett és kiadott magyar rapszódiaik művészi értékéből, mely kompozíciókkal a virtuóz zongoraművész-zeneszerző Magyarország népe, illetve zenéje iránt is érdeklődést keltett. Liszt Ferenc a meglehetősen heterogén alapanyagból ugyanis nemcsak rá jellemző kompozíciót, hanem egyben utánozhatatlan magyar műveket alkotott. Emellett egy sajátos műfajt emelt olyan magaslatra, mely a kortársaknak és utódoknak, Brahmsnak, Debussynek és Bartóknak egyaránt mintát jelentett saját rapszódiaik megalkotásánál. Brahms *Rapszódia* című zongoradarabjaiban elsősorban a rögtönzésszerű szerkesztésmódot tekinti a rapszódia alapelemének. Ezt az utat járja Debussy is, aki szintén a heves érzelemkitöréseket tükröző, nekifutásokból és megtorpanásokból álló, nem folyamatos vonulatot érezte a rapszódia fő jellemzőjének. Bartók megtartja a rapszódia fő jellemvonásait, ám alapanyagot már egy mélyebb népzenei rétegből merít *Rapszódia* című darabjaihoz. Ehhez többek közt Liszt rapszódiainak tanulmányozása vezetett. Az a felismerés, hogy Liszt az adott alapanyag lehetőségeit a legmagasabb fokon aknáztta ki, továbblépés a műfajban, csak más alapanyaggal lehetséges.

Könyvészet

*** *Bartók összegyűjtött írásai* I. (szerk. Szöllősy András), Zeneműkiadó, Budapest, 1966.

*** *Magyar népzenei antológia* I. (szerk. Martin György, Németh István, Pesovár Ernő), Hungaroton, Budapest, 1985, LPX 18112–16.

*** *Magyar népzenei antológia* V. Kelet I. Szilágyság, Kalotaszeg, Mezőség (szerk. Sárosi Bálint, Németh István), MTA ZTI Budapest, 1993.

*** *Magyar népzenei antológia* VI. Kelet II. Székelyföld (szerk. Sárosi Bálint, Németh István), MTA ZTI Budapest, 1995.

- Almási István, *Almási Sámuel dalgyűjteménye*. In: *Az Idő rostájában. Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára I.* (szerk. Andrásfalvy Bertalan, Domokos Mária, Nagy Ilona, Landgraf Ildikó, Mikos Éva), L'Harmattan, Budapest, 2004, 434–444.
- Almási Sámuel, *Énekes gyűjtemény IV–V.* (1851 után). MTAKK Mikrofilm 2910/1–2.
- Bartalus István, *Magyar Orpheus. Vegyes tartalmú zenegyűjtemény XVIII–XIX. század. Összeszedte s a Magyar Tudományos Akadémia s Kisfaludy Társaság pártfogásával kiadja Bartalus István, a Kisfaludy Társaság tagja Rózsavölgyi és Társánál, Pest, 1869.*
- Bartha Dénes, Kiss József, *Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből.* Kritikai kiadás jegyzetekkel, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1953.
- Bartók Béla, *A magyar népzene*. In: *Bartók összegyűjtött írásai I.* (szerk. Szöllősy András), Zeneműkiadó, Budapest, 1966, 91–100.
- Bartók Béla, *Liszt két kiadatlan levele Mosonyihoz*. In: *Bartók összegyűjtött írásai I.* (szerk. Szöllősy András), Zeneműkiadó, Budapest, 1966, 690–696.
- Bartók Béla, *Liszt zenéje és a mai közönség*. In: *Bartók összegyűjtött írásai I.* (szerk. Szöllősy András), Zeneműkiadó, Budapest, 1966, 687–689.
- Bartók Béla, *Liszt-problémák*. In: *Bartók összegyűjtött írásai I.* (szerk. Szöllősy András), Zeneműkiadó, Budapest, 1966, 697–706.
- Bartók Béla, *Magyar parasztzene*. In: *Bartók összegyűjtött írásai I.* (szerk. Szöllősy András), Zeneműkiadó, Budapest, 1966, 378.
- Berze Nagy János, *Baranyai magyar néphagyományok I–III.* Kiadja Baranya Vármegye Közönsége, Pécs, 1940.
- Dessewffy Virginia, *„Dessewffy Virginia Népdal Gyűjteménye 1844–46.”* MTAKK Irod. 82 206/54.
- Dobszay László, Szendrei Janka, *A magyar népdaltípusok katalógusa – stílusok szerint rendezve – I.* (Az 1. és a 3. fejezet Szendrei Janka munkája) MTA ZTI, Budapest, 1988.
- Gárdonyi Zoltán, *Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts*, Berlin und Leipzig, 1931.
- Gárdonyi Zoltán, *Paralipomena zu den ungarischen Rhapsodien Franz Liszts*. In: *Franz Liszt Beiträge von ungarischen Autoren*, Corvina, Budapest, 1978, 197–225.
- Jäker, Benedikt, *Die ungarischen Rhapsodien Franz Liszts*. In: *Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 9.* (Hrg. von Detlef Altenburg) Studio Verlag, Sinzig, 2009.
- Kelecsényi József, *Nyitra megyéből küldött nép-dalok 1844.* MTAKK Irod. 8r 206/13.

- Kerényi György, *Népies dalok*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1961.
- Kiss Dénes, *Népdalgyűjtemény 1844*. MTAKK Irod. 8r 206/44.
- Kodály Zoltán, Gyulai Ágost, *Arany János népdalgyűjteménye*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1952.
- Lajtha László, *Széki gyűjtés, Népzenei monográfiák I.*, Zeneműkiadó, Budapest, 1954.
- Lampert Vera, Vikárus László (szerk.), *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. Hagyományok Háza, Helikon Kiadó, Néprajzi Múzeum, Zenetudományi Intézet, Budapest, 2005.
- M. Tóth Antal, *Újra hallom szép szavát. Veszprém zenéje 1762-től a kiegyezésig*. Új Horizont Lap- és Könyvkiadó Alapítvány, Veszprém, 1998.
- Major Ervin, *Liszt Ferenc magyar rapszódiai*. In: *Muzsika* I. 1–2. sz., 1929, 47–54.
- Mindszenty Dániel, *88 Eredeti magyar Dal. Fortepiánóra 'S mellesleg Gitár-kisérettel elkészítve Toldalékul A' nemzeti Dalgyűjteményhez Mindszenty Dániel által*. MTAKK 4r 324, 1831.
- Nagy Iván, *Magyarország családai czimerekkel és nemzedéki táblákkal*. Pest, 1857–68. (III. 1858). Reprint kiadás Helikon Kiadó, Budapest, 1987.
- Paksa Katalin, *Magyar népzene kutatás a XIX. században*. In: *Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez* 9. Közzéteszi az MTA Zenetudományi Intézet, Budapest, 1988, 20–21.
- Palády-Kovács Attila, *Magyar tájak néprajzi felfedezői*. In: *A magyar néprajz klasszikusai*. Gondolat, Budapest, 1985, 206–217.
- Papp Géza, *Az ún. Chlopiczky-nóta. Néhány hangszeres adalék Liszt VI. rapszódijának első témájához*. In: *Magyar Zene* XXVIII. 1, 1987, 43–48.
- Papp Géza, *Unbekannte „Verbunkos“-Transkriptionen von Ferenc Liszt „Ungarischer Romanzero“*. In: *Studia Musicologica*, 29, 1987, 181–218.
- Pávai István, *A Cserebogár-nóta népköltészeti és népzenei vonatkozásai*. In: *Folklór a magyar művelődéstörténetben, Folklór és irodalom* (szerk. Szemerkenyi Ágnes), Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005, 288–303.
- Prahács Margit, *Liszt Ferenc idealizmusa*. In: *Athenaeum*, XXII, 1936, 191–204.
- Prahács Margit, *A XIX. század magyar zenéje*. In: *Magyar művelődéstörténet*, V., 1939, 641–661.
- Prahács Margit, *Magyar témák a külföldi zenében*. Budapest, 1943.
- Reuer, B. Bruno, *Zoltán Kodály's Bühnenwerk „Háry János“*. In: *Studia Hungarica. Schriften des Ungarischen Instituts München*. 37. Hrg. Horst Glassl, Ekkehard Völkl, Edgar Hösch, Rudolf Trofenik, München, 1991. 165–169.
- Szabolcsi Bence, *A magyar zene évszázadai. Tanulmányok II. XVIII–XIX. század*, Zeneműkiadó, Budapest, 1961.
- Színi Károly, *A magyar nép dalai és dallamai*. Pest, 1865.

- Szinnyey József, *Magyar írók élete és munkái*. A Magyar Tudományos Akadémia megbízásából, Budapest, V. reprint kiadás, 1980–1981.
- Tari Lujza, *„Külömbb féle magyar Nóták...” a 19. század elejéről*. – *Allerlei ungarische Melodien von Beginn des 19. Jahrhunderts*. Balassi Kiadó, Budapest, 1998.
- Tari Lujza, *A megváltozó hagyomány Tóth István dallamgyűjteménye alapján*. In: *Folklorisztika 2000-ben. Tanulmányok Voigt Vilmos 60. születésnapjára I–II*. Magyar Néprajzi Társaság, Budapest, 2000, 456–468.
- Tari Lujza, *A szabadságharc népzenei emlékei*. (CD-ROM) MTA ZTI, Budapest, 2000.
- Tari Lujza, *Egy közjáték dallam*. In: *Magyar Zene XXII*. 3, 1981, 285–302.
- Tari Lujza, *Eine instrumentale ungarische Volksmelodie und ihre Beziehungen zu Liszt und Beethoven*. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungariae* 25, 1983, 61–71.
- Tari Lujza, *Hungarian Folk Music collected by Zoltán Kodály Phonograph Cylinders*. (1982-es kibővített CD változata) Hungaroton Classic HCD 18254–55, 2002.
- Tari Lujza, *Lissznyay Julianna hangszeres gyűjteménye 1800*. In: *Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez* 12. MTA ZTI, Budapest, 1990, 18–19.
- Tari Lujza, *Magyarország nagy vitézség. A szabadságharc emlékezete a nép dalai-ban*. Néprajzi Társaság, Budapest, 1998.
- Tari Lujza, *Szlovákiai magyar népzene. Válogatás Tari Lujza népzenegyűjtéséből (1983–2006)* (Szerkesztett kötet és hangzó kiadvány – 2 CD). Gyurcsó István Alapítvány könyvek 49., Dunaszerdahely, a Csemadok Dunaszerdahelyi Művelődési Intézete, Dunaszerdahely, 2010.
- Tari Lujza, *Tompá Mihály Dalfüzér című gyűjteményének dallamai*. In: *Zenetudományi dolgozatok*, MTA ZTI, Budapest, 1984, 94–135.

Kivonat

2011-ben a világ Liszt Ferenc, a XIX. század legjelentősebb magyar zeneszerzője és Európa-szerte ünnepelt zongoraművésze születésének 200. évét ünnepelte. Közismert, hogy Liszt elméletileg érdeklődött a népzene iránt, de sem ő, sem kora nem jutott el a népzene fogalmának tisztázásáig. Abban a korban elsősorban a szerzők által népies modorban írt darabokat értették alatta, amelyek kottás füzetekben és a szóbeli hagyomány útján, részben cigányzenészek előadásában egyaránt terjedtek. A mai értelemben vett népzene felfedezése csak a XX. század elején történt meg, amikor a magyarság egykor még közös zenéjét már csak a parasztság őrizte. Tagadhatatlan, hogy a XIX. században népies stílusban írt, a maguk korában a városokon divatos dalok idővel a parasztság dalkészletébe is bekerültek.

Liszt Ferenc is ilyen eredetű darabokat fűzött egybe magyar rapszódáiban. E műveinek forrásait a zenetörténeti kutatás korábban már részben feltárta, a jelen sorok írója pedig a tágabb népzenefogalom (a XIX. századi, részben népzenei vonatkozású népies műdal) felől 1989-ben a Magyar Rádióban négyrészes rádió-előadásban mutatta be népzenei kapcsolódásait.

Az előadás egy-egy rapszódia dallamtémái alapján igyekszik megmutatni a néphagyományban fennmaradt és Liszt művében is szereplő dallamokat. Néhány kiragadott (kotta- és az előadáson bemutatott hangzó zenei) példa segítségével arra is igyekszik rámutatni, hogy Lisztnek forrásként nemcsak kottás kiadvány állhatott rendelkezésére; témáit olykor a közvetlen élő előadásból vette, amelyre bizonyítékul szolgál a naplójában fennmaradt „koltói csárdás.”

Abstract

In 2011 the world will celebrate the bicentenary of Ferenc Liszt, who was the greatest Hungarian composer as well as a virtuoso European pianist of the XIXth century. It is well known, that Liszt theoretically had interest in “folk-music”, but he and his age have not got at the abstraction of the genuine folk-music. During the whole XIXth century the composed popular folk-song was imagined as really folk-song. It was first only the beginning of the XXth century when the folk-music was discovered. Until this time only the peasantry preserved in Hungary the once common Hungarian music in his oral tradition.

It is true that the written popular folk-song got trough from town into the villages, too. Liszt used in his Hungarian rhapsodies melodies of this nature. The sources of his rhapsodies were discovered by music historians, the connections of his compositions with the living popular folk melodies and folk-music was presented in 1989 in four broadcastings by the author.

I am going to discuss the melody themes of Liszt’s rhapsodies which ones are also of the living Hungarian folk tradition. The composer incorporated a number of written popular folk melodies to this. He must have used not only the published scores but as well as many themes which he had heard from the living performance by the Gypsy bands. This is manifested in his diary under the title: “Koltói csárdás.”

Birtalan József – *Széki rapszódia*

Kulcsszavak: pentatónia, modalitás, szillabikus szöveges dallam, melizma, szöveg pótlás, táncszók, dallamkövetés, modális harmóniák.

Key-words: pentatonic, modality, syllabic melody, melismatic, fillers, rhythmic shouting, tune tracking, modal harmonies.

Szék az Észak-Mezőséghez tartozó nagyközség. A székiek rendkívül gazdag népzenei hagyományát Lajtha László felfedezésszámba menő, 1940–1941 között végzett gyűjtése tárta fel. A gyűjtés anyagát 1954-ben, a *Széki gyűjtés* című kötetben adta ki. A kötetben a helyi hangszeres együttesek előadásában elhangzott dallamokat teljes kíséretükkel, részletes lejegyzésben közölte, ezáltal elsőnek tett közzé olyan anyagot, amely a népi harmonizálás későbbi tanulmányozását lehetővé tette. A kötet hangszerkísérettel, valamint kíséret nélkül énekelt dallamokat is tartalmaz.

Birtalan József a *Széki rapszodiát* 1980 júniusában írta vegyeskarra négy szólistával (S A T B) és vonósnégyesre (I–II hegedű, brácsa, nagybőgő). A mű hét tételének előadásmódja: *Poco rubato*, *Grave*, *Giusto*, *Poco rubato*, *Giusto*, *Allegro* és *Giusto poco più mosso*. A bemutatóra a marosvásárhelyi Maros Művészegyüttes Énekkara és Vonósnégyese előadásában került sor 1980 júliusában. A mű kéziratban maradt.

Birtalan József a Román Zeneszerző Szövetség számára írt elemzésében így jellemezte a művét:

„Szék népzeneje az egyik legjellegzetesebb folklorisztikai forrása az erdélyi Mezőségnek. Nem véletlen, hogy jelentős népzenekutatók merítették munkáikhoz ebből a gazdag zenei forrásból.

A *Széki rapszódia* megalkotása természetes következménye annak a hosszúságú kutatómunkának, amelynek során e tájegység zenéjének hiteles dallamait igyekeztem felkutatni.

Ennek a zenei környezetnek elsősorban a sajátos harmóniavilágáról kell említést tenni. A kevés hangszerre írt zenekari kíséret – egy hegedű, egy háromhúrú brácsa (kontra), egy nagybőgő – szinte teljes egészében megkerüli a klasszikus harmonizálás szabályait és a dallamot dúr akkordokkal kíséri akkor is, amikor az moll fordulatokat hoz. Kivételt képeznek egyes dallam-

végi kadenciák (IV-V-I), de ez a jelenség nem általános. Meg kell jegyezni, hogy többnyire a basszus kíséri oktávparhuzamban a kórus vagy a hegedű intonálta dallamot (amennyiben a hangszeres technikai felkészültsége azt lehetővé teszi). Az ily módon keletkezett két-három oktávnyi távolságot a brácsa vagy a kontra tölti ki dúr akkordokkal.

Jelen műben éppen ezeket a sajátos harmóniafüzéseket és figurációkat igyekeztem kidomborítani. Annak ellenére, hogy Széken a gazdagon díszített unisono éneklés a hagyományos, gyakran népi zenekari kísérettel, a magam során bátorkodtam ezt az előadásmódot vegyeskari formára átvinni énekes szólistákkal és hangszeres kísérettel.

A művet 1980-ban komponáltam vegyeskarra, (a kórusból kiemelt) énekes szólistákra, első-második hegedűre, brácsára és nagybőgőre. Megjegyzem, hogy ezen négy hangszer használata annak tulajdonítható, hogy mi nem rendelkezünk a speciális, háromhúrú kontrával – ehelyett alkalmaztam a második hegedűt és klasszikus brácsát.

A mű hét részből áll és mindenik a háromtagúság elvét követi. Hangulatával és tartalmával egyaránt azt a virtuozitást és optimizmust kívántam hangsúlyozni, amelyek népünk zenéjét jellemzik. Művem előadásának időtartama kb. 12 perc, nehézségi foka közepes”.¹

1. A feldolgozott népdalok

I. tétel: Diófából van a babámnak ágya...

A pentaton alaphangkészletű dallamban a szótaghordozó, váltó vagy átfutó *pien*-hangok meghonosodása a hangsort természetes mollá alakította. A szakasz zárófordulatában bőmásodos lépéssel *kromatikus fríg zárlat* jelenik meg (a feldolgozásban *á-mollban cisz-b, e-mollban gisz-f*). A pentaton fokok ismétlése, a dallamfordulatok és a zárlatok rendje alapján ezt a dallamot a pszalmodizáló stílushoz sorolja a szaktudomány. Változatai csak a Mezőségen találhatók.²

A szakasz négysoros, ABCD szerkezetű, a zárlatok rendje 4 b3 VII 1. A 11 szótagú dallamban a harmadik sor 8+7 szótagúvá bővül. A ritmusképletek a Mezőségen, valamint más erdélyi tájegységeken is, a *poco rubato* előadásmódban gyakorta aszimmetrikus képletekké alakulnak. A bővült szótagszámú, 8+7 szótagú harmadik sorban a 7 szótagú verssor a záróképletet bontja fel.

1 Románból fordította Boros-Konrád Erzsébet.

2 MNTK I. 31. típus. RMNd 104. sz. és a jegyzet.

1. példa



II. tétel: Elmegyek, elmegyek...

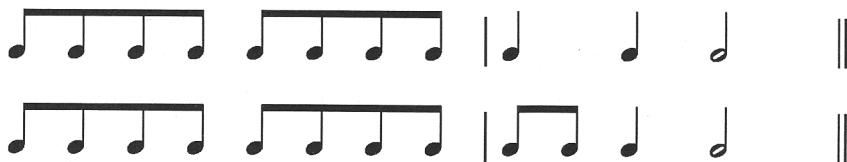
A hatszótagú dallam főhangjai és fordulatai pentaton eredetre vallanak; a szótaghordozó, átfutó hangként meghonosodott *pien*-hangok a finálistól nagy szext és nagy szekund távolságra vannak, így a hangsor *dór* színezetű. A régi pentaton réteg ereszkedő vonalú típusai közé sorolható. A zárlatok rendje 4 1 VII 1, a dallamszerkezet ABCD. Közeli változatai eddig csak Szék-ről ismertek.³

III. tétel: Kimentem én az erdőbe...

A dallamnak csak egy közölt, hangszeres változata található Lajtha széki gyűjtésében.⁴

A feldolgozott vokális dallam hangsora tiszta pentaton, ereszkedő dallamvonalával és a 7 b3 b3 1-en elhelyezkedő zárataival a kvintváltás nyomat hordozó dallamokhoz tartozik. A ritmusszerkezet arra vall, hogy 11 szótagú képletből alakult át, a hozzátársított 8 szótagú versből és szóismétlésből álló 4 szótagú toldás méretéhez igazodva (a záróképlet első negyede két nyolcadra bomlott fel).

2. példa



3 RMNd 38. Lajtha II. 25. hangszerkíséretes ének; Járdányi I. katalógusában a 148. sz. rokon típus nyolcszótagú.

4 Lajtha II. 9. sz.

IV. tétel: *Ablakomba besütött a holdvilág...*

A szeptim hangterjedelmű, dór hangsorú dallam vonalának csúcspontja a középső sorokban van, záratai mélyen helyezkednek el, az első és negyedik sor dallama hasonló: a kadenciarend 2 2 4 1, a szerkezet ABBkAvk; mindezek alapján a kisambitusú újabb réteghez sorolja a szaktudomány.⁵ A Mezőségen általánosan elterjedt dallamot *poco rubato*-ban éneklük, a ritmus szerkezetében ugyanaz az aszimmetrikus képlet található, mint az I. tétel dallamában.

V. tétel: *Húzzad, cigány...*

A fődallam hangsora plagális dúr. A kadenciarend 1 1 V 1, a dallamszerkezet AABC. A kisambitusú újabb réteg általánosan elterjedt típusai közé tartozik.⁶ Az 1., 2. és 4. sor ritmusa negyedlüktetésű, a képletek alkalmazkodóak (4/4-es ütemben nyújtott és éles ritmusok); a harmadik dallamsor két nyolc szótagú verssor méretére bővül, a ritmus átvált nyolcadlüktetésre és a képletek 5/8-adosak (akárcsak az első tétel dallamának harmadik sorában).

A második dúr hangsorú dallam hangszeres; a tételben utójáték szerepét tölti be. Szerkezete kötetlen: variálva többször ismételt 8 ütemes egységekben, szinte megszakítatlan sorban következő, tizenhatod mozgású figurációkból épül fel. A vokális rész helyét a táncszók – népi elnevezéssel „csujogatások” – töltik be.

A táncfolyamatban a népzeneszek – a fődallamok mellett – gyakran játszanak úgynevezett „közjátékokat”, amelyeket két fődallam közé, de a fődallam után vagy előtt is beiktatnak. Jellegükben ezek a dallamok elütnek a strófikus szerkezetű dallamoktól, mivel rendszerint csak ismételt motívumokból és tizenhatod mozgású figurációk láncolatából állnak; az összetevő elemeket és a szerkezetet rögtönözve, széles skálán variálják.⁷ Közjátékok az említett dallamon kívül, más tételekben is előfordulnak.

VI. tétel: *A szép asszony tovalát...*

A ritmusszerkezet és a sorok 4×2/4-et kitevő terjedelme alapján a dallam az úgynevezett „kanásztáncok” csoportjába tartozik. A sorok zenei metrumától eltérően, ebben a dalban minden dallamsorra két-két 7 vagy 8 szótagú verssort alkalmaznak. A hangsor – relatív *lá* végződésű – tiszta pen-

5 MNTK IV. 40. típus; Lajtha I. 17. sz., Szépkényerűszentmárton.

6 MNTK IV. 359. típus; változatok RMNd 82. sz., Lajtha II. 24. sz., ének és hangszerkíséret.

7 Leírásukat lásd: Pávai István, *Az erdélyi és moldvai magyarság népi tánczenéje*. Teleki László Alapítvány, Budapest, 1993, 166–167.

taton, idegen hangok csak melizmákban és a kíséretben fordulnak elő. Dallamszerkezete A Ak BBk, a zárlatok rendje b3 1 5 1.

A vokális dallamot még eddig nem közölték, dallamrokonság alapján a kisambitusú régi rétegbe sorolható. A hangszeres változat Lajtha széki gyűjtésében található.⁸

A tétel második dallama hangszeres közjáték. Az előtag ismétlődő soros, a hangsor alsó tetrachordján forgó moll jellegű motívumokból épül fel. Az utótag oktávterjedelmű, hangsora mixolíd.⁹

VII. tétel: Aj, Istenem, adj egy jót

A dallam a népi gyakorlatban inkább hangszeres formában ismert, amelyre tánc közben különböző szövegeket alkalmaznak. Közeli vokális változata a típuskatalógusokban nem szerepel, de a szerkezeti vonások alapján egyértelműen a diatonikus recitáló stílusba tartozik. Ebben a stílusban a típusok legnagyobb része dór hangsorú, egyes változatoknál a finális a második fokon van, így a hangsor fríggé válik. A jelen dallam *fríg* hangsora is így értelmezendő.¹⁰

A dallamszerkezet ABCD, a kadenciák rendje 4 b3 b2 1. A *fríg* hangsorban az alkalmi módosítások helyenként bőmásodos lépéseket eredményeznek (a feldolgozásban *á-fríg*ben *gisz-f* és *cisz-b*).

2. A hangszeres kíséret

2.1. Szöveges és hangszeres dallamváltozatok

A szöveggel énekelt és a hangszeren – jelen esetben hegedűn – játszott dallamok között kisebb-nagyobb eltérések szoktak lenni. A kétféle előadásmód előidézte különbségekből az együtthangzásban *heterofónia* keletkezik.

A *Széki rapszódia*ban feldolgozott szöveges dallamok általában szillabikusak, azaz minden szótagra egy hangot énekelnek. A *poco rubato* előadásmód és a lassúbb tempó lehetővé teszi a díszítő hangok beiktatását; nagyobb terjedelmű díszítések csak a szóló-részeknél fordulnak elő. A gyorsabb tempóban énekelt táncdallamokban kevés a díszítés – ezzel szemben a hegedűn játszott dallamok mindenikében vannak díszítések, vagy a hosszabb hangok

8 Lajtha II. 8. sz.; vokális rokona MNTK III. 117. típus.

9 Lajtha II. 7. sz.

10 Lajtha II. 21. sz. hangszeres; Pávai, 1993, példatár 75. sz. más szöveggel; rokon típus: Pávai, 1993, példatár 89. sz. fríg, MNTK II. 33, dór.

időtartamát tizenhatod mozgású, körülíró figurációk töltik ki. A hegedűsök a szakaszok vagy az egyes sorok elejére három-négy rövid hangból álló „fel-ütést” szoktak iktatni és/vagy a záróhang után is játszanak egy kisebb vagy akár nagyobb futamot.

A 3. példában a hegedű dallamának széles ívű melizmái ellenére jól kirajzolódik a dallam.

3. példa (4. tétel 2. szakasz, előtag, 164–171 ütem)

162

S.

A. *Solo Alto*
mf molto espress.
Ab-la-kom ba be-sü-tött a hold - vi -

T.

B.

Vln. 1 *mf*

Vln. 2

Vla.

Cb.

167

A. lág. Az én ró - zsám ab-ba fē - sü - li ma - gát.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

A vokális és a hangszeres dallam közötti különbség lényegesebb is lehet, olyannyira, hogy a dallamvonaluk sem egyezik. Ilyen eltérések a szakasz egy részére, főleg az előtagra szoktak kiterjedni, amikor a dallamot teljesen megmásítják a hangszeres figurációk, legfeljebb néhány ponton találkozik a két dallam (4. példa). Az utótagban vagy a következő szakaszban rendszerint már jól felimerhető a dallam váza.

4. példa (2. tétel, 1. szakasz, előtag, 75–78 ütem)

75 Grave $\text{♩} = 66-69$ *Férlikar*
T.+B. *f*
El - me - gyek, el - me - gyek, Hosz - szü út - ra me - gyek,
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Cb.

A 3–4. példában idézett részleteken kívül, a két dallam közötti eltérések a további, teljes hangszerkísérettel idézett példákban is megfigyelhetők.

2.2. A kíséret ritmusa

A kíséret fontos tényezője a tempó és a ritmus, amely nemcsak a tánckíséret *mellőzhetetlen eleme, hanem a hangulati tartalom leghatásosabb kifejező eszköze is*. A harmonikus kíséret ritmikáját a népzeneészek saját elnevezéseikkel különböztetik meg.¹¹

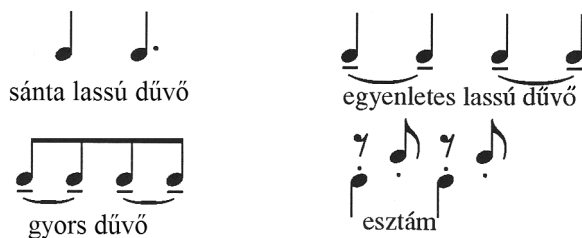
A *lassú tempójú* kíséretritmus kétféle. A *sánta dúvó* elnevezésű képlet aszimmetrikus – a népzenei lejegyzésekben rendszerint kvintolával jelölik, az itteni feldolgozásban lejegyzésmódja 2+3 összetételű 5/8-ados ütemekben, vokális megfelelője négy szótagos felbontásban fennebb az 1.sz. ritmuspéldában látható. Az egyenletes negyedlüktetésű „*lassú dúvó*” egymás melletti két lüktetését egy vonóra veszik.

A „*gyors dúvó*” nyolcadlüktetésű, két-két nyolcad esik egy vonóra.

A gyors tempójú kíséret sajátos alakja az „*esztám*”. A képletekben a nagybőgőn játszott hangok negyedértékeként, a kontrán játszott akkordok pedig szünetekkel megszakítva a páros számú nyolcadokon szólalnak meg.

¹¹ Pávai, *i. m.*, 87–96.

5. példa



2.3. Harmonikus kíséret

A közép-erdélyi tájegységek hangszeres népi gyakorlatában a harmonikus kíséretet játszó hangszerek közül legelterjedtebb a háromhúros „kont-ra”. A brácsából vagy hegedűből átalakított hangszer pallója (lába) egyenes, így a három húr egy síkban fekszik, és egyszerre szólaltatható meg. A hangolás $g\ d^1\ á$ (az $á$ -húr egy oktávval mélyebb a szokásosnál). Szűkfekvésű akkordok szólaltathatók meg rajta. Hangzása telt, erős.

Pávai István a népi harmonikus kíséret általános vonásait a következőképpen foglalta össze:¹²

- A harmonizálás alapeleme a *dúr hármashangzat*; előfordulhatnak hiányos akkordok, ritkán moll, szűkített vagy hiányos szeptimakkordok.
- A harmónia két alapelv szerint alakul ki.

Az első a *dallamkövetés elve* – a hegedűn játszott dallam pillérhangjaira épülő dúrhármasok megszólaltatása, moll jellegű móduszokban vagy lávégű pentatóniában is. Az így létrejött akkordfűzésnek nincs más logikai indoklása, csak a dallamhangok vezérlik. Ezért ez nem tekinthető modális harmonizálásnak, még akkor sem, ha helyenként az európai műzenére jellemző kapcsolat alakul ki.

A másik elv a klasszikus zenéből ismert *funkciós vonzás elve*, a dallamkövetési elv rovására. A népi harmónia elsősorban a dallamkövetésre épül, a funkciós elv inkább zárlatok megerősítésére szolgál. A gyakorlatban a kétféle elv keveredhet, és ugyanahhoz a dallamhoz többféle kíséret társulhat. Az alapelvek alkalmazása nem minden előadásban érvényesül maradéktalanul, az akkordok közé kerülhetnek a dallamtól vagy az akkordtól idegen hangok is.

A dallamtól idegen harmónia úgy is létrejöhet, hogy egy nagyobb dallamegységet egyazon akkord ismétlése kísér. Más esetben nagyobb egységre a dallamtól független sztereotip akkordváltások sora is kerülhet.

12 Pávai István, *Népi harmóniavilág*. In: *Művelődés*, 1980/XXXIII, 1. sz., 25–26.

A *Széki rapszódia* hangszeres kíséretének alább következő bemutatásában a kíséretmódokat a népi gyakorlatra jellemző alapelvek figyelembevételével elemeztük és csoportosítottuk.

A hangszerelésben a népi gyakorlatra jellemző háromhúrú *kontrát* a II. hegedű és a brácsa helyettesíti, amelyeken kettősfogásokkal *kontráznak*; itt a harmonikus kíséret akkordjainak összetevői kettesével oszlanak el, így a hár-mashangzatok egyik hangja megkettőződik. Akárcsak a népi gyakorlatban, itt is megfigyelhető, hogy a hangzathéteknél nagyon gyakran a közös hang megtartása és a kis lépések elve érvényesül.

Dallamkövetés

A nagybőgő a dallam főbb hangjait játssza, ehhez viszonyítva a hangzatok nagy többsége alaphelyzetű dúr hármassal. A II. hegedűn és a brácsán esetenként megfordításban elhelyezett akkordnak az alaphangja egyezik a nagybőgő hangjával. A nagybőgő szolamát véve alapul, ritkábban fordul elő szextmegfordítás, üres kvart/kvint, terc nélküli négyeshangzat, valamint olyan hangzat, amelynek a dallamhang nem az alapja, hanem terce vagy kvintje. Mivel az egyes kíséretféleségekben az akkordok metrikai elhelyezése állandó, viszont a dallamban ugyanazokra a pontokra nem mindig a főbb hangok kerülnek, az akkord hamarabb vagy később is megszólalhat. A nagybőgő szolamában a dallam vonalát ugrások törik meg; néha a többször ismételt akkordok közt a nagybőgő lefele ugró kvartja váltó kvartszextet eredményez.

A dallamkövetés elve a mű 1., 2., 4. és 7. tételében található; a kísérettritmus az első és negyedik tételben *sánta düvő*, a másodikban *lassú düvő*, a hetedikben *esztám*.

A 2. tételből fent idézett dallamnál (4. sz. példa) a nagybőgő dallamkövető kísérete hívebben adja vissza a vokális dallamot, mint a hegedűn játszott, nagyon eltérő változat.

6. példa (2. tétel 1. szakasz utótag, 79–82. ütem)

A fennebb látott, 3. sz. példa dallamának sokkal egyszerűbben díszített változata harmonikus kísérettel látható a 7. sz. példában. A moll jellegű, *d-dór* hangsorú dallam menetét követő hangzatok mind dúr-hármasok. A példában látható előtag minkét dallamsorának hosszan kitartott záróhangja a hangnem második foka (*é*, 4. és 7–8. ütem), amelyre először *é-gisz-h*, majd *á-cisz-é* akkord kerül, így autentikus félzárlat alakul ki, ami már tonális hangzathűzéshez közelít. Megjegyezhető még, hogy az utótagban visszatér a dallamkövetés elve, a szakaszt záró hangzathűzés tonális (*á-cisz-é*, *d-fisz-á*).

7. példa (4. tétel, hangszeres 1. szakasz előtag, 147–155. ütem)

A 8. példa az 1. tétel dallamának utótagját mutatja be. A harmonizálásban a dallam pontos követésétől csak a 3. ütem hangzata tér el (*f-á-c*), a dallamhangok az akkord tercével és kvintjével egyeznek. Az *á-természetes mollban* a szakasz záróképletét (6–8. ütem) bőmásodos lépés, kromatikus fríg zárás színezi. A záróképlet hangzatainak fűzése tonális: I. fokú terc nélküli kvart akkord (*é-á-é*), V. fokú dúr akkord (*e-gisz-h*, a dallam *cisz* hangjával együtt V. fokú kvintszext), I. fokú dúr akkord (*á-cisz-é*).

8. példa (1. tétel második szakasz, utótag, A+T+hangszerek, 26–33. ütem)

Re-gi ba bám tedd az á - gyad, tedd az á - gyad a fá - lig, Ti-ed vó - tam,

Re-gi ba bám tedd az á - gyad, tedd az á - gyad a fá - lig, Ti-ed vó - tam,

ti - ed le - szek ha - lá - - - lig.

ti - ed le - szek ha - lá - - - lig.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

A 9. példában a 7. tétel dallamának előtagjából látható egy részlet. A kíséretitmus „esztám”. A dallamkövető hangzatok a gyors tempóban csak ütemenként egyszer vagy kétszer váltanak, amit a dallamban lévő gyakori hangismétlés is megerősít. A basszus vonalát helyenként leugró kvartok és felugró kvintek törik meg. A harmonizálás módja minden szakaszban megismétlődik.

9. példa (7. tétel 1. szakaszából részlet, a hangszeres rész, 335–338. ütem)

Hosszan ismételt akkordok

A dallamszakasz egy részét ugyanaz a hangzat kíséri, a gyors tempójú ritmuskíséretnek megfelelően ismételve (*gyors dúvó* vagy *esztám*). Az akkord hangjai csak egyes pontokon egyeznek a dallamhangokkal. Nem terjed ki a teljes dallamra, tehát ugyanott a harmonizálás más módozatai is megjelennek.

A 10. példa az 5. tétel figurációkból felépülő *utójátékának* első frázisát mutatja be. A ritmuskíséret *gyors dúvó*. Az *Á*-dúrban mozgó dallamot a hosszan ismételt V., majd II. fok akkordja kíséri, a frázist tonális lépés zárja: V-I. fok. Az utójáték 30 ütemes terjedelmében folytatódnak az ismétlések, az V., II., IV., I. fokokon. (Az alább következő 12. példában is bemutatjuk ezt az eljárást, a kombinált harmonizálás kapcsán.)

10. példa (5. tétel első frázis, zenekar, 233–242. ütem)

239

S. *Solo sopran*

Szent-már - to - ni hegy-te - tön.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Sztereotip hangzatváltás

Főleg a gyors tempójú, figuratív hangszeres daraboknál fordul elő. A 11. példa a 6. tétel utójátékának egy részletét mutatja be. Az Á-dúr I. és II. foka körül forgó motívumok kísérete Á-É-Á; a nagybőgő leugró kvartjainál váltó kvartszextek szólalnak meg.

11. példa (6. tétel, utójáték, zenekari rész, 324–327. ütem)

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Kombinált harmonizálás

a) A 3. tétel dallamának hangsora – a díszítő hangoktól eltekintve – *penta-ton* (relatív lá végű, *d*-re transzponálva), viszont a kíséret *bé* hangjaival *d*-természetes mollá egészülni ki. A kíséret ritmusa „esztám”. A nagybőgő pizzicatóval játszott negyedértékekben mozog, a középszólamok hangzatai nyolcad késéssel szólalnak meg. A nagybőgő szólamában kvart-, kvint- és oktávugrások vannak, ennek következtében helyenként váltó kvartszextek keletkeznek.

Az előtag két dallamsorát egy-egy *hosszan ismételt* dúr akkord kíséri. Ezeknek az alaphangja a két záróhang magasságával egyezik: az első sornál

c-é-g, a második sornál *f-á-c*; az alaphangok a dallam finalisától kis szeptim és kis terc távolságra, VII. és III. fokon vannak (12. sz. példa, 1–2. és 3–4. ütem).

Az utótagban a harmadik dallamsornál, az első ütemrész V. foka után, a VI. fokú *b-d-f* akkorddal visszatér az *ismételt akkordok* sora (12. példa, 5–6. ütem). Az utolsó ütemrész *á-c-f* szext akkordja átvezet a negyedik sor *modális hangzatfűzéséhez* (12. példa, 7–8. ütem). A hangzatfűzések váza: IV#3-V-VI-IV6-VII7-I#3; az akkordkészletben a modális jelleget a IV. és V. fok moll hangzata, de legfőképpen a szubfinalisra épített VII. fokú dúrhármas kisszeptim-mel képviseli, amely itt domináns jellegű és pikárdiai terces I. fokra oldódik. A tétel hangkészlete a dallam ötfokúságától a kísérő hangzatok hangjaival hétfokúvá, a hangzatok alterált terceivel pedig kilencfokúvá bővül.

12. példa (3. tétel, 1. szakasz teljes dallam, hangszeres rész, 116–124. ütem)

b) A 6. tétel vokális dallama pentaton (relatív *lá-végű*, *fisz*-re transzponálva). A hangszeres változat dallama a *pien*-hangokkal hétfokú természetes moll és egyes helyeken figurációkkal eltávolodik a vokális dallam vonalától. A hangkészlet az akkordok tercének módosításával 11 fokra bővül.

Az előtag dallamsorait két-két akkord kíséri, amelyeknek mindenike magában foglal egy vagy két dallamhangot, de a hangzatok sora független a

dallam menetétől. A hangzatok kvint/kvartsorban követik egymást: 1. sor *Á-É-Á*, 2. sor *fisz7-H*.

Az utótag hangzataiban (13. példa), *H* kiindulással, mixtúraszerűen folytatódik a kvintsor, függetlenül a dallammenettől, ezúttal átfogva mind a hét fokot (*H-É-Á-D-gisz-Cisz-Fisz*). Az akkordok mind dúrok, csak a második fokon van a kvint módosításával létrejött hiányos moll szeptim akkord (*gisz-disz-fisz*), amelynek az alterált kvintje és terce (*disz-h*) a dallamban szólal meg. A gyors tempójú ritmuskíséretben az akkordváltások ütemenként vannak, helyenként váltó kvartszextekkel megszakítva (többek között a 13. példa első ütemében a basszus *fisz* hangja).

13. példa (6. tétel 1. szakasz utótag, hangszeres rész, 271–278. ütem)



Tonális hangzatfűzés

Az 5. tétel plagális dúr hangsorú dallamát végig tonális hangzatfűzések kísérik. Az akkordkészlet az előtagban az I., V., VI. fokból áll. Az utótag (14. példa) plagálisba hajló 3. dallamsora okán az akkordkészletben megjelenik a dúrterces II. és a moll III. fokú akkord is. A záró akkordfűzés IV-V-I. Az ismételt akkordok között itt is vannak váltó kvartszextek. A vokális dallam hangjait a hegedű szólama a 3. dallamsorban melizmaszerű motívumokkal, a 4. sor zárlatánál figurációkkal írja körül. A kíséret ritmusa *sánta dűvő* (1–4. ütem), a Giusto-tól *lassú dűvő*.

A *Széki rapszódia* hangszeres kíséretének elemzéséből kiviláglik, hogy a szerző nagymértékben a népi gyakorlatra jellemző elveket alkalmazta a harmonizálásban. Széki muzsikáról lévén szó, a kíséretben azokat a módosítókat vette tekintetbe, amelyek a tájegységre, ezen belül a széki harmonizálásra is jellemzőek. Használja a népi harmonizálásmód alapelveit (dallamkövetés, nagyobb egységek egyazon hangzattal, sztereotip akkordváltások); a móduszok jellegétől függetlenül, az akkordkészletben döntő többségben használ dúrharماسokat, a szakaszok záróakkordja kivétel nélkül dúrharماس („pikárdiai terc”); a harmonikus kíséret ritmusában jelen van a négyféle „dűvő”. Helyenként azonban – a dallam hangsorának függvényében, a modális vagy tonális hangzatfűzések és a szeptim akkordok elég gyakori használatával el is tér ezektől.

14. példa (5. tétel 1. szakasz utótag, vokális és hangszeres, 212–218 ütem)

212 *Poco rubato*

T. Hűz-zad ci - gány, ne hűzz ket - tőt, Most ke-res - tem új sze-re-tőt,

B. Hűz-zad ci - gány ne hűzz ket - tőt, Most ke-res - tem új sze-re-tőt,

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

216 *Giusto*

T. Most ker - res - tem új sze - re - tőt.

B. Most ke - res - tem új sze - re - tőt.

Vln. 1 *Poco più mosso*

Vln. 2 *simile*

Vla.

Cb.

3. A Széki rapszódia szerkezete

A rapszódia hagyományos meghatározásától – a népi dallamokra épülő, fantáziaszerű hangszeres műtől – eltérően Birtalan József *Széki rapszódia*ja ötvözi a kóruszvit és rapszódia elemeit, hangulatában pedig a hagyományban élő népi tánczene gyakorlatához közelít.

Formáját tekintve hét tételből áll, melyeknek hangulatbeli különbségeit az egyes tételekben feldolgozásra került dallamok tempója és a kíséretmód ritmikája határozza meg.

No.1. *Poco rubato* előadásmódú, *á-eol* hangnemű, négyszakaszos tétel. Kíséretmódja *sánta dúvó*. A nyolcütemes hangszeres bevezetőben a hegedű a fődallam első szakaszát játssza, zárásnál népi kromatikus #3-b2 (*cisz-bé*) fríg zárlattal. A kíséret alaphelyzetű dúr akkordokból áll. A basszus – néhány akkord kivételével – a dallam hangjait követi, ahol pedig eltér, ott az akkord egyik elemét szólaltatja meg.

A második szakaszt a kórus A+T¹³ szólama énekli hangszerkísérettel. Hangneme pentaton vázra épülő *á-eol*, bőmásodos fríg zárlattal. Az énekszólamok és hangszerkíséret viszonya heterofón: a hegedű díszítésekkel hozza a dallamot, a harmonizálás ugyanaz, a basszusban néhol mellékhangok jelennek meg.

A fríg zárlatos (*gisz-f*) *é-moll* hangnemű harmadik szakaszt a szóló Ms énekli. Az átmenet *á-eol*-ból *é-moll*-ba: *á* I.=*é* IV. átértelmezéssel történik. A harmonikus kíséret továbbra is dallamkövető, a hegedű díszítései eltérnek a fődallaméitól, és kisebb változások jelennek meg az akkordkíséretben is.

A negyedik szakasz előtagját a teljes énekkar hozza, bőmásodos fríg zárlatos *é-moll*-ban. A hangszerkíséret elmarad, csak töltő szerepű a zárlatokban. A harmóniak fűzése ugyancsak dallamkövető. A szakasz utótagját ismét a szóló Ms intonálja. Visszatér a hangszerkíséret, a dúr akkordok lassú, aszimmetrikus dúvó ritmusban kísérik a szólót. Az utótagot a teljes kórus ismétli. Az átvezetés a következő tételre diatonikus modulációval, közös akkorddal történik: *é* I#3=*á* V#3, *á* I#3=*d* V#3.

No.2. *Grave* előadásmódú, háromszakaszos tétel. Kíséretmódja *lassú dúvó*. Az első, *d-dór* hangnemű szakasz a T+B unisonójában kerül előadásra. A hegedű dallamának csak a sorzáró hangokban van összefüggése a vokális dallammal, de a basszus a fődallam menetét követi. Az átmenet a következő szakaszra átértelmezéssel történik: *d-dór* I=*á-dór* IV, innen lép G-re, ami az *á-dór* szubfinálisa (VII. foka), a második szakasz kezdő akkordja.

A második szakasz hangneme *á-dór*. Az előtagot a S+A, az utótagot a S+A+*ad libitum* T énekli. Valójában a S énekli a fődallamot, az A divisi két szólama az előtagban, a T-ral kiegészítve az utótagban az akkordkíséretet biztosítja. Eközben a hangszerkíséretben: a hegedű a vokális dallam körülírt változatát játssza, a többi hangszer pedig apróbb értékekkel gazdagítva kíséri. A vokális rész és hangszerkíséret hangzatainak váza ugyanaz, de a hang-

13 Az énekszólamok rövidítései S, Ms, A, T, Bar, B.

szeres kíséret ritmikailag különböző. A négyütemnyi hangszeres közjáték az utótag variált dallama (nem ismétlés).

A harmadik szakasz megtartja *á-dór* hangnemét. A kórus szólamai kettőzödnek, de a fődallamot a S1+T1 intonálja, míg a többi szólam akkordkíséretet biztosít. Az előtagban a súlyos ütemrészek dallamhangjai alatt a hangszerkíséret hármas- vagy négyeshangzatai hangsúlyeltolódással szólalnak meg: az I-II. hegedű és brácsa kvintet átfogó, emelkedő figurációkat, a baszszus ellentétes irányú kvintugrásokat hoz.

Az utótagban, *Molto espr.* a zenekar, az előtag kontrasztjaként átvált és a kórus szólamainak akkordkíséretét erősíti. Á akkorddal (pikárdiai terc) zár a második tétel.

15. példa (2. tétel 3. szakasz előtag-utótag, 95–102. ütem)

95 **ff** TUTTI

S. Hat ö - kör a föl det nem ma - gá -

A. **ff** Hat ö - kör a föl - - det nem ma - gá -

T1 **ff** Hat ö - kör a föl det nem ma - gá -

T2 **ff** Hat ö - kör a föl - - det nem ma - gá -

B. **ff**

f. 1 **ff**

f. 2 **ff**

Vla. **ff**

Cb. **ff**

Sforzando

98 *molto espress.*

S. nak szánt - ja, *mf* Az a - nya a lá - nyát

A. nak szánt - ja, *mf* Az a - nya a lá - nyát

T1. nak szánt ja, *mf* Az a - nya a lá - nyát

T2. nak szánt - ja, *mf* A - nya a lá - nyát

B. nak szánt - ja, *mf* A - nya a lá - nyát

VI. 1. *mf* *tr* *s*

VI. 2. *mf* *tr* *s*

Vla. *mf* *tr* *s*

Cb. *mf* *tr* *s*

101

S. nem ma - gá - nak tart - ja. *s* *f*

A. nem ma - gá - nak tart - ja. *s*

T. nem ma - gá - nak tart - ja. *s*

T. nem ma - gá - nak tart - ja. *s*

B. nem ma - gá - nak tart - ja. *s*

I. 1. *tr* *s* *s* *s*

I. 2. *tr* *s* *s* *s*

Vla. *tr* *s* *s* *s*

Cb. *tr* *s* *s* *s*

No. 3. A *Più mosso* előadásmódú, kétszakaszos harmadik rész kilencütemnyi *Á-dúr* előjátékkal indul. Az első hat ütem kíséretmódja *gyors dúvő*, az utolsó háromé *esztám*. A hegedű figurációi nem a dallamból származnak, csupán az új ütemnemet és tempót előlegezik.

A *Giocosó* tempójú, négyütemnyi bevezető azonban már a harmadik tétel dallamát hozza *á-moll*ban. A *hosszan ismételt G*-akkord során váltó kvartszexetek keletkeznek.

A *Giusto* tempójú első szakasz *d* alapú relatív *la-végű pentaton* dallam, amely a kíséretben *d-mollos* színezetet kap a *b* és *é* pienhangokkal.

Az első szakasz vokális részében a S éneklí a dallamot, az A szólam szabad ellenponttal kíséri, csak a dallamsorok záratainál van egyezés. A T+B negyedliúttetésekben haladó kíséretet ad hozzá, amelyben a hangszeres kíséret akkordjaiba illő hangok szólalnak meg. (A hangszeres részleg harmóniáit lásd a 12. példa kapcsán leírtaknál.) A vokális jelleg megőrzése okán a T+B dallammenetet nem törik meg nagy ugrások.

A négyszólamú kórus intonálta két szakasz közé *esztám* kíséretű, 8+4 ütemnyi, sztereotip akkordváltásos, hangszeres közjáték ékelődik, melynek utolsó 6 üteme megegyezik az *Á-dúr* előjáték utolsó 6 ütemével.

A *Poco più mosso* tempójú, *d-moll* második szakaszban a szopránban és a hegedűn elhangzó fődallam viszonya heterofón, a hegedű díszítésekkel hozza a fődallamot. A kíséret harmóniaváza ugyanaz, ritmusa azonban feszegebb. A szakasz utótagját a kórus és kísérete megismétli, majd *D*-akkorddal (pikárdiai terc) zárul a tétel.

No. 4. *poco rubato* tempójú, *sánta dúvő* kíséretű, háromszakaszos tétel *attaca* követi az előzőt. Hangneme végig *d-dór*. Nyolcütemnyi hangszeres bevezetővel indul a tétel, melynek során a hegedű a teljes első strófát hozza. Az előtagban a többi hangszer dallamkövető, *dúr* hangzatokkal kíséri (lásd a 7. sz. példát), míg az utótagban a hegedűt kísérő hangszerekhez társul a teljes kórus, szöveg nélkül *hosszan tartott hangzatokkal kettőzve* a harmonikus kíséretet.

A dallam második szakaszát a szóló A szólaltatja meg, *d-dór* (hexachord) hangnemben (a 3. sz. példában látható). A szakasz során a hegedű figurációkra vált át, míg a basszus és az akkordok a dallamot követik. Az utótag kvinttel magasabban megismétlődik a szakaszvégi, nyolcütemnyi közjáték során.

A harmadik szakaszt a szóló Bar intonálja ugyancsak *d*-ben. A kórus többnyire kontratimpes hangzati váza ugyanaz, mint a hangszeres kíséreté, de az akkordok között melizmatikus részeket is hoz, míg a basszus követi a dallamot. A kórus basszusa a nagybőgőhöz viszonyítva más, helyenként megfordításokat eredményezve, mert itt négy szólamra vannak elosztva a közép-szólamok hangjai és dallamos meneteket is hoznak.

A harmadik szakasz után közjáték jellegű figuratív rész vezet *d-dórból D I.=G V.* akkordfűzéssel a következő tétel *G-plagális dúr* hangnemébe. A figuratív rész, páros lüktetése alapján, hangulatilag az 5. tétel bevezetője.

No.5. *Giusto* tempójú, váltakozva páros ütemű *lassú és aszimmetrikus, sánta dúvő* kíséretű, *G-plagális dúr* hangnemű, kétszakaszos tétel.

Az első szakasz, *lassú dúvő* kíséretű előtagját a kórus T+B1, 2 szólamai éneklik. A hegedű dallama eltérő, csak hangnemből és az előtag zárásában egyezik a fődallammal. A szakasz *Poco rubato* előadásmódú, *sánta dúvő* kíséretű utótagját a kórus T+B szólamai intonálják. A kíséret során a basszus (a nagybőgő) a hangszeres, hegedű játszott dallamhoz igazodik. Az utótag *G-dúr I-III-IV-V-I* (helyenként váltó kvartszextekkel tarkított) akkordsora készíti elő a 4×4/4 ütemből álló hangszeres közjátékot. A *Poco più mosso* tempójú közjáték *G V7-I-V (d-fisz-á)-VII6 (fisz-á-cisz)-VI#3=Á V-V7* (a dallamban *cisz*) akkordátértelmezéssel megy át *Á-dúrba* (16. sz. példa).

16. példa (5. tétel közjáték, 219–221. ütem)

A *tempo passionato* jelzéssel indul a tétel második szakasza *Á-plagális dúr* hangnemből. Előtagja *lassú dúvő* kíséretű, ezúttal a teljes kórus előadásában szólal meg. A vokális rész heterofonikusan viszonyul a kísérethez: az első hegedű figurációkat hoz, a harmonikus kíséret pedig tonális hangzathúzásokat, mivel a dallamhangok önmagukban is a tonális fokokat sugallják. A *Poco più mosso* tempójú utótag *sánta dúvő* kísérettel indul, majd az utolsó kétütemnyi (4/4-es ütem) *lassú dúvő* kísérettel átvezet az *Allegro giusto* tempójú (2/4-es ütem) *gyors dúvő* kíséretű utójátékba.

A tételt külön egységet képező, *Allegro giusto* tempójú, nagy terjedelmű (3×8 ütem 2/4-ben) hangszeres utójáték zárja. Hangneme *Á-dúr*. Az utójáték hegedűn játszott dallamának nincs meghatározható vonala, mert csupán figurációkból áll. Nyolcüttemnyi egységekre tagolható, melyek erősen variálva háromszor szólalnak meg: az *a.* egységben a hegedű figurációit a többi hangszer akkordjai *gyors dúvő* kísérik; a *b.* és *c.* egység 2×8 ütemében a

kórus S szólama *csujogat*; a meghatározatlan magasságban bekiáltott táncszavak (*Szentmártoni hegytetőn...*) négy verssora között kétütemnyi szünetek vannak. A kíséret akkordkészlete Á: I, II#3 vagy IV., V. fok; az akkordfűzések sorrendje szakaszonként változik, mivel a figurációk főhangjaihoz igazodik, de minden esetben tonális jellegű.

Az utójáték hétütemnyi *kódaszerű* résszel vezet át a 6. tételbe. A dallam itt is figuratív, a közzjáték folytatása. A teljes kórus szaggatott, ütemenként szünettel váltott bekiáltásaival (*Csalogat...*) találkozunk, illetve a 4–7. ütemben a T+B bekiáltásai a S+A hosszan kitartott (*Hej!*) szöveg pótló hangjai alatt szólnak meg. A teljes tétel során a vokális és hangszeres rész viszonya heterofón.

No. 6. A kétszakaszos *Allegro* tételben a *fisz-alapú la-pentaton* dallam a hangszeres kíséretben *fisz-mollá* egészül ki. Az első szakasz előtagjának dallamát (1–2. dallamsor) a T1. énekli a B kíséretében; szólammegosztással helyenként három szólamúvá válik a kíséret (T2 vagy B1–2). A S és A szöveg pótló szótagokra (Á___) énekelt melizmatikus motívumokkal egészíti ki a kíséretet (17. sz. példa).

A hegedű dallama önálló, de mivel ugyanabban a hangkészletben mozog, mint a vokális dallam, nem elütően disszonáns. A hangszeres kíséret azonban nem a vokális dallam menetét követi, hanem a hegedűjét, gyors *esztám* ritmusban. A szakasz utótagja először a kíséretben hangzik el kórus nélkül, mindössze két szólista csujogat. (A hangszeres utótag és a harmonikus kíséret elemzése a 13. példánál található.)

Az utótag ismétlésekor a 3–4. dallamsort a kórus S+A-ja énekli unisonóban a T+B ellenpontozásával. A hangzatok ugyanazok, mint az utótag első, hangszeres megszólalásakor.

A második szakasz előtagját a kórus S+A szólamai homofón szerkesztésű terc/szext párhuzamban éneklik a T+B egyenletes negyed- és nyolcadmozgású kíséretében. Az utótagot a S+A unisonóban énekli, miközben a T csujogat. A második szakasz hangszeres kíséretében az első dallamsor alatt a sztereotip Á-Ē-Á akkordváltásokkal találkozunk. A második dallamsor első két üteme ugyan azonos az első soréval, de a hangzat már a zárlatot hozza: az Á centrum itt vált át *fisz* centrumra, a sorvégi *fisz* IV. fokú (*h-disz-fisz*) főcezurával készítve elő a második szakasz utótagjának ismétlését. Az ismétléskor a T+B szöveg pótló szótagokat használ (*Ráj rá rá...*), a S pedig csujogat (*Szeretők mindig más...*). A kíséretben a hegedű heterofón módon viszonyul a vokális részhez, figurációkkal írja körül a fődallamot, a többi hangszer gyors *dűvő*vel kíséri. Az akkordkíséret *fisz* VII-V-V7-I fokait használja.

A tételt kóda zárja. A kórus Tutti belépésével, 2/4-es ütemben, a tétel fődallamának utolsó két üteme ismétlődik kadenciális bővítéssel, hat ütem ter-

jedelemben. A kíséret *Fisz* I-II#3 nonakkordja vezet át a *Giusto poco più mosso* tempójú, 4/4-es ütemű közjáték *Á*-dúr kísézőakkordjába.

17. példa (6. tétel 1. szakasz, vokális előtag, 264–271. ütem)

Nr.6
Allegro $\text{♩} = 120$

mf

f

A szép asz - szouy tova lát, Vi - zér kül - di

A szép asz - szouy to - va lát, Vi - zér kül - di

267

S. az u - rát. Míg az u - ra vi - zér jár, ü-gyes le - géuy ná - la jár.

A. az u - rát. Míg az u - ra vi - zér jár, ü-gyes le - géuy ná - la jár.

T. az u - rát. Míg az u - ra vi - zér jár, ü-gyes le - géuy ná - la jár.

B. az u - rát. Míg az u - ra vi - zér jár, ü-gyes le - géuy ná - la jár.

Vla. 1. (loco)

Vla. 2.

Vla.

Cb.

A *Giusto poco più mosso* tempójelzésű 4×4 ütem terjedelmű közjáték hangneme kezdetben *á-moll*, majd *Á-dúr*. Négyütemnyi hangszeres résszel indul, csak ezt követően lép be a kórus A+T szólama. A négyütemnyi részben az énekes szólamok unisonóban szövegpótló szótagokat használnak (*La, la, la...*), dallamuk azonos a hegedű szólamával. Az utolsó nyolc ütem során belép a teljes kórus és az esztám ritmusnak megfelelően kontratimpes, homofón akkordokban szövegpótló szótagokkal énekel, váltakozva *á-moll* és *Á-dúrban*. A hangszerek a moll zenei környezetben dúrterces *Á-É-Á* akkordokkal és váltó kvartszextekkel kísérik *esztám* és *gyors dűvő* ritmusban (18. példa).

18. példa (6. tétel kóda, az utójáték 4–8. ütemének hangszerkísérete, 234–237. ütem)

A leírt közjáték ritmikus kíséretével, a vokális részben a szöveg elhagyásával, valamint a hangnemek omoním rokoni kapcsolatával is (*Á-dúr* – *á-moll* – *á-fríg*) az utolsó tétel hangulatát előlegezi.

No. 7. A *Più allegro* tétel háromszakaszos. Hangneme *bőmásodos á-fríg*. A népi kromatika bőmásodos színezetét a *cisz-b* és *gisz-f* lépések jelentik. Ritmuskísérete *esztám*.

Az első szakaszt a hegedű játssza. Hangszeres eredetű, főleg hangszeren játszott dallam, amelyhez tánc közben táncszókból álló szöveget is szoktak társítani. Ez történik a *Széki rapszódia* 7. tételének első szakaszában is: a kórus B1, 2 szólamai indítják a vokális részt, a T+A+S szólamai emelkedő sorrendben, az esztám ritmusnak megfelelően lépnek be szövegpótló szótagokkal. Az utolsónak belépő S aztán kettőzi a hegedű szólamát. A nagybőgő a dallam főhangjait hozza a dúr akkordok alapjaként. A 4×2 ütemes szakaszt az utótag ismétlése követi, amelynek során a S, majd A+T csujogát, a hegedű apró változtatásokkal, a többi hangszer változatlanul ismétli a maga utótag-dallamát.

19. példa (7. tétel, második/harmadik szakasz, 348–355. ütem)

Presto $\text{♩} = 152$
Tutti

1. Aj is - te-nem adj egy jót, Adj egy ked-rem - re va - lót, Aj is - te-nem adj e - gyet, So - ha nem ké - rek töb - bet,
 2. Sze - re-tett a fe-ne so - ha, Csak meg-vő-tam vé-led szok - va, Úgy meg-vő-tam vé-led szok - va, El se fe-lej - te-lek so - ha.

1. Aj is - te-nem adj egy jót, Adj egy ked-rem - re va - lót, Aj is - te-nem adj e - gyet, So - ha nem ké - rek töb - bet,
 2. Sze - re-tett a fe-ne so - ha, Csak meg-vő-tam vé-led szok - va, Úgy meg-vő-tam vé-led szok - va, El se fe-lej - te-lek so - ha.

1. Aj is - te-nem adj egy jót, Adj egy ked-rem - re va - lót, Aj is - te-nem adj e - gyet, So - ha nem ké - rek töb - bet,
 2. Sze - re-tett a fe-ne so - ha, Csak meg-vő-tam vé-led szok - va, Úgy meg-vő-tam vé-led szok - va, El se fe-lei - te-lek so - ha.

1. Aj is - te-nem adj egy jót, Adj egy ked-rem - re va - lót, Aj is - te-nem adj e - gyet, Nem ké - rek töb - bet,
 2. Sze - re-tett a fe-ne so - ha, Csak meg-vő-tam vé-led szok - va, Úgy meg-vő-tam vé-led szok - va, Nem fe - lejt-lek soha.

ff tr. 8 8 8 8

ff 2x col legno

352

Aj is - te-nem adj egy kraj - cárt, hogy ve-gyek egy kis pá - lin - kát, Ad - jál e - gyet, ad - jál ket - tőt, hogy ve-gyek egy hü sze - re - tőt,
 Fe-lej - te - lek ec - cer, kec - cer, E-szem-be vagy száz - e - zer - szer, Állj meg ró-zsám hadd kérd - jem meg, hogy - ha el - mén hol kap-lak meg?

Aj is - te-nem adj egy kraj - cárt, hogy ve-gyek egy kis pá - lin - kát, Ad - jál e - gyet, ad - jál ket - tőt, hogy ve-gyek egy hü sze - re - tőt,
 Fe-lej - te - lek ec - cer, kec - cer, E-szem-be vagy száz - e - zer - szer, Állj meg ró-zsám hadd kérd - jem meg, hogy - ha el - mén hol kap-lak meg?

Ad - jál egy kraj - cárt, hogy ve-gyek pá - lin - kát, Ad - jál né - kem hü sze - re - tőt,
 Ec - cer, vagy kec - cer, száz - e - zer - szer, Hadd kérd - jem meg, hol kap - lak meg?

Ad - jál egy kraj - cárt, hogy ve-gyek pá - lin - kát, Ad - jál né - kem hü sze - re - tőt,
 E - cer vagy kec - cer, E - zer - szer, Hadd kérd - jem meg, hol kap - lak meg?

8 8 8 8 loco 8

A *Presto* előadásmóddal kezdetét veszi a második szakasz (19. sz. példa). A kórus szólamai homofón szerkesztésben éneklük a fődallamot, a hegedű heterofón figurációi körülírják a dallamhangokat, a kíséret továbbra is dallamkövető.

A dallam utótagja zeneileg változatlanul, de a kórusban szövegpotló szótagokkal megismétlődik. A harmadik szakasz Dal Segno jeltől indul és az utótagismétlést elhagyva következik a tételt és a művet záró Coda.

A Coda zenei anyaga a 7. tétel szakaszainak utótagja és bővülés (4+4 ütem). Kísérete *esztám* ritmusú. Hangneme: a 7. tétel fődallamának ismételt utótagja során *bőmásodos á-fríg*, a bővítés során azonban, megtartva az 1 b-s előjegyzést, *á-fríg IV#3=D-dúr* I. fok akkord-átértelmezéssel *D-dúrban* végződik. A kórus kitartott *D-dúr* akkordjával zárul a mű.

Az alábbi három táblázatban áttekinthető képet kapunk a *Széki rapszódia* szerkezetéről, melyet a hangnemek, a tempó és a rimuskíséret összefüggései támasztanak alá (1. táblázat); a vokális többszólamúság módozatairól és a szólamok elosztásáról az énekelt részben (2. táblázat); valamint a szövegpotló szótagok és táncszók alkalmazásáról az egyes tételekben (3. táblázat).

1. táblázat. Hangnemek, tempó, ritmuskíséret

<i>Tétel, szakasz</i>	<i>Hangnem</i>	<i>Tempó, a kíséret ritmusa</i>
I. tétel, 1. szakasz	<i>á-moll</i> , hangszeres zárásnál népi kromatika: #3-b2 (<i>cisz-bé</i>)	Poco rubato Sánta dúvő (lassú)
I. tétel, 2. szakasz	<i>á-moll</i> , #3-b2 (<i>cisz-bé</i>)	marad a Poco rubato Sánta dúvő (lassú)
I. tétel, 3. szakasz	<i>é-moll</i> , #3-b2 (<i>gisz-f</i>)	marad a Poco rubato Sánta dúvő (lassú)
II. tétel, 1. szakasz	<i>d-dór</i>	Grave Lassú dúvő (mérsékelt)
II. tétel, 2. szakasz	<i>á-dór</i>	Passionato Lassú dúvő (mérsékelt)
II. tétel, 3. szakasz	<i>á-dór</i>	Passionato Lassú dúvő (mérsékelt)
III. tétel, közjáték	<i>Á-dúr</i>	Più mosso Esztám (gyors)
III. tétel, 1. szakasz	<i>d</i> alapú relatív <i>la végű pentaton</i> , a kísérettel <i>d-mollá</i> egészül	Giusto Esztám (gyors)

III. tétel, 2. szakasz	<i>d-moll</i>	Poco più mosso Esztám (gyors)
IV. tétel, 1. szakasz	<i>d-dór</i>	Poco rubato Sánta dúvő
IV. tétel, 2. szakasz	<i>d-dór</i>	marad a Poco rubato Sánta dúvő
IV. tétel, 3. szakasz	<i>d-dór – átvezetés D-dúr</i>	marad a Poco rubato Sánta dúvő
V. tétel, 1. szakasz	<i>G-plagális dúr – átvezetés Á-dúr</i>	Giusto Lassú dúvő
V. tétel, 2. szakasz	<i>Á-dúr</i>	A tempo passionato Lassú és sánta dúvő váltakoz- nak
V. tétel, utójáték	<i>Á-dúr</i>	Allegro giusto Gyors dúvő
VI. tétel, 1–2. szakasz	<i>fisz alapú relatív lá végű pentaton, a kísérettel fisz-mollá egészül</i>	Allegro Esztám és gyors dúvő
VI. tétel, közjáték	<i>Á-dúr</i>	Giusto poco più mosso Esztám és gyors dúvő
VII. tétel, 1–2. szakasz	<i>á-fríg, #7-b6, #3-b2</i>	Più allegro Esztám
VII. tétel, Coda	<i>á-fríg – átvezetés D-Dúr</i>	marad a Più allegro Esztám

2. táblázat. A vokális többszólamúság módozatai

<i>Kategória/ Szólam</i>	<i>A többszólamúság módozata</i>	<i>Tétel száma</i>	<i>Szakasz</i>	<i>A vokális rész viszonya a hang- szeres kísérethez</i>
Szóló/ Egy szólam	Ms szóló; A szóló;	I. tétel; IV. tétel;	3. szakasz; 2. szakasz;	heterofón; heterofón;
Két szólam	A+T unisono; T+B unisono; T+B homofón;	I. tétel; II. tétel; V. tétel	1. szakasz; 1. szakasz; 1. szakasz.	heterofón; heterofón; heterofón
Három szólam				

Négy szólam	homofón; heterofón; heterofón; melizma szöveg nélkül; homofón; SA melizma TB dallam; heterofón; heterofón;	I. tétel; II. tétel; III. tétel; IV. tétel; V. tétel; VI. tétel; VI. tétel; VII. tétel	4. szakasz; 2. szakasz; 1–2. sza- kasz; 1. szakasz; 2. szakasz; 1. szakasz; 2. előtag; 2–3. sza- kasz	heterofón; heterofón; heterofón; heterofón; heterofón; heterofón; heterofón; heterofón;
Öt szólam	Bar. Tutti heterofón	IV. tétel	3. szakasz	heterofón.

3. táblázat. Ritmikus kiáltások előfordulása

<i>Kategória Szólam</i>	<i>Szövegpótlás Táncszók</i>	<i>Tétel száma</i>	<i>Szakasz Tag</i>	<i>A vokális rész viszonya a hangszeres kísérethez</i>
Szóló Egy szó- lam	S +Tutti táncszók; S táncszók, TB szöveg- pótlás;	V. tétel; VI. tétel;	utójáték; tagok közt	heterofón; heterofón;
Két szólam				
Három szólam				
Négy szólam	szövegpótlás, táncszók; szövegpótlás, táncszók; szövegpótlás, táncszók	VI. tétel; VII. tétel; Coda	2. utótag; 1. szakasz.	heterofón; heterofón; heterofón.

4. Összefoglalás

A feldolgozott népdalok részben tipikus mezősegi dallamok (*Diófából van a bábmának ágya; Elmegyek, elmegyek; Ablakomba besüített a holdvilág*), de vannak közöttük általános elterjedtségű dallamok is (*Húzzad, cigány; Aj, Istenem, adj egy jót kezdetűek*). Kettőnek pedig (*Kimentem én az erdőbe, A szép asszony tovább*) csak hangszeres változatát ismeri a szaktudomány. A feldolgozott népdalok hangneme: három pentaton, két dór, egy fríg és egy plagális dúr.

Az *énekhang* a tételek során variált formában jelenik meg. A dallamok egy része négyszólamú letétben – helyenként *divisivel* – fordul elő, de a szólók is variálódnak: hol egy szólam szólószerű alkalmazásával, hol egyéni szólórészekkel találkozunk. Szöveg szempontjából a vokális részben előfordulnak szöveges dallamok, melizmatikus részek, szövegpótló szótagos dallamok és táncszók. A szöveggel énekelt és a hangszeren – a *Széki rapszodiában* hegedűn – játszott dallamok között kisebb-nagyobb eltérések szoktak lenni. A kétféle előadásmód előidézte különbségekből az együtthangzásban *heterofónia* keletkezik.

A *Széki rapszodiában* feldolgozott *szöveges dallamok* általában szillabikusak, de a *poco rubato* előadásmód és a lassúbb tempó lehetővé teszi a díszítő hangok beiktatását. A gyorsabb tempóban énekelt táncdallamokban kevés a díszítés, ezzel szemben a hegedűn játszott dallamok mindenképpen vannak díszítések, vagy a hosszabb hangok időtartamát tizenhatod mozgású, körülíró figurációk töltik ki.

A *hangszerelés* nagy szerephez jut a műben. A népi gyakorlat az erdélyi háromhúrú, egyenes pallójú *kontrát* használja, melynek szerepe egyidejűleg harmonikus és ritmikus. Birtalanék azonban a bemutató idején, 1980 júliusában nem rendelkeztek a speciális, háromhúrú kontrával, e helyett alkalmazták a második hegedűt és klasszikus brácsát.

A *kíséret* fontos tényezője a tempó és a ritmus, amely nemcsak a tánckíséret mellőzhetetlen eleme, hanem a hangulati tartalom leghatásosabb kifejező eszköze is. A népi harmonikus kíséretnek megfelelően a mű harmonizálásának alapeleme a *dúr hármashangzat* és a harmónia a *dallamkövetés elve* és a klasszikus zenéből ismert *funkciós vonzás elve* szerint alakul ki. De helyenként a *modális harmonizálás elvei* is érvényesülnek, főleg a záróképleteknél, mint például a szubfináliszra épített VII. fokú dúr akkord, ami a legtöbb esetben pikárdiai terces akkordra oldódik. Gyakran a dallamszakasz egy részét *hosszan ismételt akkordok* kísérik, a gyors tempójú ritmuskíséretnek megfelelően ismétlődve *gyors dúvó* vagy *esztám* esetén.

A teljes mű *hangnemi rendjét* ábrázoló 1. táblázat alapján megállapítható, hogy a tételek és/vagy szakaszok között a legtöbb helyen első fokú rokonság lévén, a tételen belüli hangnemváltás és a tételek közötti átmenet közvetlenül történik, egyetlen közös akkorddal. Kivételt képeznek a hangszeres átvezetőrészek, mint a 4–5. tétel között *d*-ből *G*-be, vagy az 5. tételen belül *G*-ből a távoli *Á*-dúrba akkordátértelmezéssel (*G VI#3=A V*).

A *tonális harmonizálás* egyértelműen csak az 5. tételnél jelenik meg, amit a fődallam plagális dúr jellege határoz meg. Ugyancsak az 5. tételtől kezd a kórus éneklés helyett táncszók és szövegpótló szótagok alkalmazásába, hogy

az utolsó, 7. tételben a kórus szerepe éneklés helyett kizárólag a táncszók kiáltásszerű intonációjára váltson át.

Az 1. táblázatból továbbá az olvasható ki, hogy az a bizonyos háromrészesség, amit a Birtalan írása említ, nem az egyes tételeken belül, hanem a tételek sorrendjéből derül ki. A tempó, a ritmuskíséret és a hangnem alapján az első részt az 1–3., a másodikat a 4–6. tétel alkotja, a harmadik rész a 7. tétel, a mű hangulati csúcspontja. Ennek a tagolódásnak alátámasztásául szolgál a darab hangnemi logikája, hogy a *d*-alapú hangnemekhez viszonyítva (*d-moll*, *d-dór*, *D-dúr*) csak az 5–6. tétel távolodik el *plagális* *G*, majd *Á-dúr*ba, végül a 7. tételben *á-frígből* akkordátértelmezéssel *D-dúr*ban zár.

Könyvészet

*** *A magyar népdaltípusok katalógusa stílusok szerint rendezve* I–IV. Dobszay László és Szendrei Janka munkája, Magyar Tudományos Akadémia Zene-tudományi Intézet, Budapest, 1988.

*** *Romániai magyar népdalok*. közléteszi Jagamas János és Faragó József, Kriterion, Bukarest, 1974.

Járdányi Pál, *Magyar népdaltípusok* I. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1961.

Lajtha László, *Széki gyűjtés*. Zeneműkiadó, Budapest, 1954.

Lajtha László, *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés*. Zeneműkiadó, Budapest, 1954.

Pávai István, *Népi harmóniavilág*. In: *Művelődés*, 1980/XXXIII, 1. sz., 25–26.

Pávai István, *Az erdélyi és moldvai magyarság népi tánczenéje*. Teleki László Alapítvány, Budapest, 1993.

Sárosi Bálint, *Népi hangszereink*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, é. n.

Kivonat

Zenetanszékünk egy oktatói csoportja – a Sapientia Alapítvány Kutatási Programok Intézete által támogatott – kutatómunkájában az erdélyi származású Birtalan József életművének feltárásával, zeneszerzői munkásságának számbavételével foglalkozik. Figyelmünk azért irányult Birtalan Józsefre, mert egyfelől XX. századi zeneszerzőként egyedi módon ötvözi a magyar népdal szellemiségét és a modern zenei nyelvezet kifejezőeszközeit, másfelől pedagógiai és zeneszerzői munkásságának összefonódása példamutató értékű. Sajátos szemléletmódjával sikerült a népdal éthoszt zenei nevelőmunkájának középpontjába helyezni: „Minden idegszámmal, egész

munkásságommal a népdalhoz kötődöm. Számomra a népdal az alkotói tökéletesség, az *énekek éneke*".¹⁴

A magam vállalta kutatási terület az énekes-hangszeres alkotások összegyűjtése, elemzése. Tanulmányomban Birtalan népdalfeldolgozás-központú kórusműveinek és énekes-hangszeres alkotásainak talán legrepresentatívabb művével, e két műfaj mintegy ötvözését jelentő *Széki rapszódia* cíművel foglalkozom.

Abstract

A group of teachers of our Music Department – being supported by Sapientia Foundation Institute for Scientific Research, Cluj – in their research work are preoccupied to reveal the compositional life-work of the Transylvanian József Birtalan. Our attention was focused on József Birtalan, because, on the one hand he blends in a particular way the Hungarian folk-song with the modern musical means, on the other hand the intertwining of his pedagogical and compositional activity is exemplary. With his particular approach, Birtalan has succeeded in placing the ethos of folk-song in the centre of his musical-pedagogical work. "With all life-work I'm connected to folk music. To me the folk-song is the perfection of creativity, the *song of songs*" – he sais.

My part of research is to collect the vocal-instrumental creations and analyse them. In my study I deal with *Széki rhapsody*, maybe the most representative opus of his choral and vocal-instrumental works which focus on folk-song adaptations.

14 Tófalvi Zoltán, *Birtalan József teremtő harmóniája*. In: *A Hét*, 1998/27.

Bartók, Kodály és Lajtha folklorizmussemlélete

Kulcsszavak: folklorizmus; folklór revival; népdalfeldolgozás;
néptáncfeldolgozás; népzene; néptánc; színpadi néptánc

Key-words: folklorism, folklore revival; traditional music arrangement;
traditional dance arrangement; authentic village music;
authentic village dance

A XX. század kezdetén a magyar zenei stílus megújítási törekvéseiben kulcsszerepet játszott a valódi népzene fölfedezése. Kodály Zoltán és Bartók Béla egymástól függetlenül talált rá erre a frissítő forrásra, s a népzene valóban jelentős hatással volt saját zeneszerzői nyelvezetük kialakítására. Kettejük esete ugyanakkor arra is példa, hogy két rendkívüli tehetségű egyéniség hogyan tudott a népzene felhasználásával egymástól jelentősen eltérő módon alkotni, egymáshoz képest is más-más egyéni stílust kialakítani. Mintegy évtizednyivel fiatalabb pályatársuk, Lajtha László sem maradt érintetlen a népzene hangjától. Folklórelemeket is felhasználó más korabeli zeneszerzőkhöz, például Dohnányi Ernőhöz, Weiner Leóhoz képest az is jelentősen szokatlan volt Bartók, Kodály és Lajtha esetében, hogy mindhárman igen hamar népzene kutatókká váltak, s ezen a téren nemzetközi viszonylatban is az élvonalba kerültek. A zeneszerzői ihletforrás, a népzene, tehát nemcsak mint zeneszerzőkre hatott rájuk, hanem egész személyiségük átformálódott általa, a népzene életük részévé vált.

A művészi és tudósi hozzáálláson túl a népdal társadalmi megismertetése, elismertetése is életük programjához tartozott. Ezért figyelmük kiterjedt a korabeli társadalom más folklorizmusjelenségeire is, a népdal pedagógiai alkalmazására, a kórusmozgalomra, a mások által készített népdalfeldolgozásokra, sőt részben a néptánc színpadi alkalmazására is. Hangszeres néptánczenei, majd táncdal kapcsolatos gyűjtéseik rálátást engedtek erre a területre is, így a Gyöngyösbokrétá is látókörukbe került, majd – Bartók kivételével – az 1950–60-as évek színpadi néptáncmozgalma is.

Előadásom további részében igencsak vázlatosan áttekintem a három tudós-zeneszerző folklorizmussemléletének kialakulását, módosulásait, egymáshoz való viszonyát, korabeli nyilatkozataik alapján.

„Mikor és miért dobták a népzene kövét a műzene, vagy a műzene kövét a népzene tavába – nem tudjuk, de a bedobott kő hullámai még ma is gyűrűznek...” – tűnődik Lajtha László 1962-ben, halála előtt egy évvel *A népzene alkotói megközelítésének különbözőségei Bartóknál, Kodálynál és saját zenémben* címmel 1992-ben publikált előadásában, majd így folytatja:

„Bartók Béla és Kodály Zoltán 1905-ben, én magam pedig 1910-ben, mint fiatal zeneakadémiai növendék, kezdtük el a népzene gyűjtést. Az első, amit el kell mondanom az, hogy megszerettük a népi dallamokat. Nemcsak annak örvendtünk, amit a nálunk idősebb népzene gyűjtők találtak, hanem különösképp gyönyörködtünk az *általunk* gyűjtött zene szépségében. Mint a legtöbb népdalgyűjtő Európa legkülönbözőbb országaiban, mi is szeretünk volna a nép kincsét a nemzet kincsévé tenni. Pásztores emberek, idős parasztemberek és parasztasszonyok éneke, öregjének és fiataljának képzetlen hangja, sajátos előadásmódra azonban lehetetlenné tette, hogy az eredeti folklór a nagyváros hangversenypódiumára kerülhessen. Az ilyen előadás néprajzi kuriózum maradna, de a kívánt célt nem érné el. Annak, hogy tanult énekesek vagy énekkarok énekeljék el kíséret nélkül e dallamokat, nem sok értelme volna, hiszen éppen a legszebb néprajzi sajátosságok sikkadnának el, s az előadásba idegen esztétikai elvek jutnának. Oda jutunk tehát, hogy minden népi dallamhoz valamilyen kíséretet, valamilyen feldolgozást kell írnia a zeneszerzőnek, ha a nagyközönségnek akarja előadni őket”.¹

Kezdetben tehát a cél nem más, mint a magyar népzene szélesebb körben való megismertetése, de annak közvetítéséhez a zeneszerzőre is szükség van. Bartókban még a nagy népzenei felfedezések előtt megfogalmazódik az a gondolat, hogy a népdalokat széles körben ismertté kellene tenni. Elza húgának címzett 1904. december 26-án kelt levelében ezt írja:

„Most új tervem van: a magyar népdalok legszebbjeit összegyűjtöm és a lehető legjobb zongorakísérettel mintegy a műdal nivójára emelem. Ez arra volna jó, hogy a külföld ilyen gyűjteményből megismerhesse a magyar népzene”.²

1 Lajtha László *összegyűjtött írásai* I. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Berlász Melinda, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992, 131. Lajtha László 1948-ban elhangzott angol nyelvű előadásának cím nélküli magyar nyelvű fogalmazványa. A kézirat on olvasható angol cím, *Different approaches of Bartók, Kodály and myself to folk music*, Lajtha Lászlóné Hollós Róza utólagos kézírásos kiegészítése, amelynek magyar fordítását használta a közreadó a hivatkozott kötetben.

2 Bartók Béla *családi levelei* (szerk. ifj. Bartók Béla és Gombocz Adrienne), Zeneműkiadó, Budapest, 125.

Ezt a gondolatot, a kezdeti évekre visszatekintve, 1918-as önéletrajzában így fejt ki részletesebben Bartók:

„Arról volt szó, hogy a zenében is valami specifikusan magyart kell teremteni. Ez az eszme megragadott engem, és ráterelte figyelmemet népzeneink tanulmányozására, helyesebben annak tanulmányozására, amit akkoriban magyar népzeneinek tartottak... Hamarosan beláttam azonban, hogy a tévesen népdaloknak ismert magyar dallamok – amelyek a valóságban az úri osztályhoz tartozó komponisták szerzeményei – kevés érdekességet nyújtanak, és így 1905-ben hozzáfogtam a mindaddig teljesen ismeretlen magyar parasztzene föl kutatásához. E munkámban nagy szerencsémre kiváló zenesz-munkatársat találtam Kodály Zoltán személyében, akinek éleslátása és ítélőképessége nem egy megbecsülhetetlen útmutatást és tanácsot adott számomra a zene minden terén.

A kutatást tisztán zenei szempontból kiindulva és kizárólag magyar nyelvterületen kezdtem meg, később azonban hozzájárult mindehhez az anyag nem kevésbé fontos tudományos tárgyalása, valamint a kutatás kiterjesztése a szlovák és román nyelvterületre”.³

A hatalmas gyűjtőtapasztalat, amit mindhárman felhalmoztak, arra készítette őket, hogy a népdal megmentésén fáradozzanak. Ezalatt nemcsak a tudományos muzeális konzerválást értették fonográfhangerek, kottás lejegyzések formájában, hanem a népzene továbbéltetését a társadalomban, a népdal beemelését a nemzeti kultúrába. Ennek mikéntje azonban többféle, néha elentétes elképzeléshez is vezetett.

Rajeczky Benjamin szerint a később Pátria-sorozatnak nevezett archív népzenei hanglemezek készítése azért késett, mert a sokszorosítási lehetőség révén Bartók és Kodály olyan sorozatot szeretett volna kiadni, amely a népzene a szélesebb közönség körében is népszerűsíti, s attól féltek, hogy erre az eredeti népzenefelvételek nem alkalmasak. Ezért előbb 40 darab *His Master's Voice* lemez jelent meg főleg Bartók, Kodály és Lajtha zongorakíséretes népdalfeldolgozásaival, énekművészek előadásában. Ezek voltak az úgynevezett „népművelési lemezek”.⁴ Ezekről a hanglemezekről ilyen tekintetben talán kissé túl sokat is vártak, legalábbis úgy tűnik Lajthának *A kultusz-minisztérium gramofonakciója* című 1929-es előadása szerint:

3 Bartók Béla, *Önéletrajz*. In: *Bartók Béla írásai 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Közreadja Tallián Tibor, Zeneműkiadó, Budapest, 1989, 28.

4 Rajeczky Benjámin, *A magyar népzenei hanglemezek*. In: *Rajeczky Benjamin írásai* (szerk. Ferenczi Ilona), Budapest, 1976, 336.

„Ha sikerülni fog régi népdalainkat megmenteni, megtartani és új életre keltetni, megmagyarosodik vele egész zenei közéletünk is. Megoldódik vele iskolai énekoktatásunk, egyszerűbb, nem hivatásos énekesekből álló énekaraink műsora és a cigányzene kérdése is. Megőrizzük így azt a nagy zenei kincset, amelyet eddig a tékozló fiú módjára pazaroltunk és vesztettünk el”.⁵

A feldolgozott népdal színpadon, hanglemezen való bemutatása azonban nem elégséges a kitűzött cél megvalósításához. Lajtha 1933. november 25-én, Budapesten, a Nyugat című folyóirat baráti körének irodalmi szalonjában tartott előadásának összegző gondolata ennél tovább megy:

„A régi magyar népzenei stílus már halódik; mi, gyűjtők romok között járunk... Egy módja van, hogy ez a népzene tovább éljen: divatba kell jönnie... A magyar népzene megmentésének egyetlen módja az, hogy a művelt magyar osztály ne csak előadásokban szeresse a magyar népdalt, ne csak megtapsolja Palló Imrét és Medgyaszay Vilmát, hanem maga is magyar népdalt énekeljen”.⁶

Közismert a népzenei alapú zeneoktatás és a zenei anyanyelv kialakításának kodályi programja, így az idevonatkozó Kodály-írások idézésétől eltekinthetünk. Talán nem eléggé köztudott viszont, hogy a tánc vonatkozásában is hasonló elgondolása volt Kodálynak. Így nyilatkozott „a magyar tánc kérdéseiről” Szenthegyi Istvánnak a *Táncművészet* című folyóirat 1951. évi szeptemberi számában:

„A társastáncok magyar alapja 1830 óta többé-kevésbé már megvolt, csak az utóbbi harminc-negyven esztendőben szorult háttérbe. Ebben az időben kezdték elárasztani az országot a vándor táncmesterek. Ők még a falvak parasztjait is kiokosították a külföldi eredetű, divatos táncokban. Én magam ötven éve nem járok bálba, annyit azonban tudok, hogy a magyar társastánc valahogy bizony megrekedt vagy produkcióvá lett s ezen segíteni kell. Ilyen szempontból jó kezdeményezés, hogy magyar táncbemutatókat rendeznek. De nagyobb jelentőségű, hatásosabb eszköz lenne, ha már gyermekkortól kezdve rendszeresen tanítanák a magyar tánc elemeit is...”

5 Lajtha László, *A kultuszminisztérium gramofonakciója*. In: *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Berlász Melinda, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992, 44.

6 Lajtha László, *A népzenéről. Nyugat-konferencia*. In: *Zenei írások a Nyugatban* (szerk. Breuer János), Zeneműkiadó, Budapest, 1978, 415–416.

Sőt! Már az ovodában el lehetne kezdeni a táncoktatást. A székelők például már öt-hat éves korban táncra fogják a gyerekeket. Így valóban elérhetnénk, hogy a népdallal együtt vérünné, anyanyelvünné válik a tánc is”.⁷

Az 1930–40-es évek Gyöngyösbokréta-mozgalma a kor tipikus folklorizmusjelensége volt, számos pozitív és negatív hozadékkal. Kodály kritikus szemléletmódja utóbbiakra is rámutat 1961-ben egy, a cigányzenéről az Ország-Világ című lapnak adott nyilatkozatában:

„A népies műdaloknak, kivált a csárdásoknak, a cigányok voltak a legjobb előadói, az igazi népdalokkal azonban csak újabban kezdenek megismerkedni. A magyar népdalok ötfokúsága ugyanis nekik teljességgel idegen. Még a Gyöngyösbokréta idején az egyes falusi csoportok magukkal hozott eredeti dalait is a cigány, szégyenszemre, kottából volt kénytelen játszani, s gyakran oda nem illő kísérettel. A cigányzenekarok sablonos harmóniai a dúr-moll rendszerben fogant műdalhoz még illeszkednek valahogy, de a népdalhoz sehogy. Nem ritkán a dallamot is kikezdi a harmónia, ezért nagy probléma a népdal kísérete”.⁸

A *Hagyomány Szava* 1943. évi 9. száma így tudósít Kodálynak ehhez a színpadi mozgalomhoz való hozzáállásáról:

„Az idei Gyöngyösbokréta próbáinak nagyon nagy öröme volt, hogy azokon a magyar zene nagymestere, Kodály Zoltán is részt vett. Egyúttal – Paulini Béla felkérésére – ellenőrizve, eligazítva természetesen mindent, ami a zenei részben eligazítani való akadt. Elejétől végig ott volt a próbákban Kodály Zoltán, pedig a próbák eleje, meg vége, bizony hat-hat órákat jelentett.

Különben már Kodály Zoltán ösztönzésére szerepeltetett a rendezés az idei Gyöngyösbokrétában a multhoz viszonyítva több népi hangszert, több furulyát, citerát, dudát.

A »falevél-zenekarokat« ugyan már nem Kodály javasolta, de azért »életre keltésük« ellen dehogyis emelt kifogást: a legnagyobb szeretettel látta.”

A néptánc, népszokás színpadra vitelének megújítását Lajtha is fontosnak tartotta. 1942-ben nyilatkozta *Magyar Csillag* 2. számában:

„Talán itt van már az ideje annak, hogy a magyar nagyközönség ne csak az operett »aratások« iránt érdeklődjék, és feltehető, hogy volna már közön-

7 Kodály Zoltán, *A magyar tánc kérdéseiről*. In: Kodály Zoltán, *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok* III. Közreadja Bónis Ferenc, Zeneműkiadó, Budapest, 1989, 389.

8 Kodály Zoltán, *A cigányzenéről*. In: Kodály Zoltán, *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok* III. Közreadja Bónis Ferenc, Zeneműkiadó, Budapest, 1989, 96.

sége az olyan parasztlakodalmaknak is, amelyekben nem primadonnák és bonvivánok játsszák a népi főszerepeket”.⁹

Mégis úgy tűnik, hogy a Gyöngyösbokréta egészében nem váltotta ki Lajtha tetszését. Erre utal például Vargyas Lajosnak 1968-ban az *Études Finno Ougriennes*-ben publikált visszaemlékezése is:

„Tizenennyolc éves voltam, amikor először találkoztam Lajthával. Kodály küldött hozzá, akinek egyetemi folklórgyakorlatán mint elsőéves bemutat-tam kis népdalgyűjtésemet, amit cserkész táborozás közben jegyeztem föl egy sárközi faluban...

Átnézte kottáimat: sok érdekeset nem talált benne, hiszen ugyanabban a faluban már ő is gyűjtött, sőt őelőtte is, már régebben, Vikár Béla. Népművészetéről híres táj legnevezetesebb faluja volt a »lelőhely«, s az akkor népszerű nyári folklórbemutatón, a »Gyöngyösbokrétán« is szerepelt egy színes csoporttal. Az öreg néni, akitől többek közt dalokat jegyeztem fel, a csoport egyik fő forrása, »betanítója« volt. Egyszer csak Lajtha dühösen fölkiáltott, és hevesen szidni kezdte a Gyöngyösbokréta »disznóságait«: a papíron, amit kezében tartott, »gyűjteményem« leghitványabb darabja volt, a német O Tannenbaum karácsonyi ének motívumaiból akkoriban elterjedt, slágerszerű múnépdal. »És ezt adják le a rádióban mint magyar népdalt!« – mérgelődött”.¹⁰

Brauer János megítélése szerint 1950-ben, az Állami Népi Együttes szervezésekor Lajtha azért utasította el az alapító igazgatói állást, mert „színpadi folklórhamisításra gyanakodott, lakkozott népeletképek bemutatására, nem vállalhatta a meggyőződésével ellentétes feladatot”.¹¹ Egy év múlva a Kosuth-díj odaítélését indokló hivatalos szöveg, mégis arról számol be, hogy Lajtha a díj arany fokozatát „kiváló folklorisztikai munkájáért, különösen népi hangszeres zenénk 1950-ben végzett nagy jelentőségű gyűjtési és lejegyzési munkájának elismeréseként” kapja, „kiemelve azt, hogy ezzel a munkájával anyagot és irányt adott népi együtteseink kialakulása és tevékenysége számára”.¹²

Ekkortájt a színpadi néptánc stílusproblémái Kodályt is aggasztották. A már említett, Szenthegyi Istvánnak adott interjúban kijelenti:

9 Lajtha László, *A magyar néptánc*. In: *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Berlász Melinda, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992, 180.

10 Vargyas Lajos, *Hommage à Lajtha*. In: *Keleti hagyomány – nyugati kultúra. Tanulmányok*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1984, 390.

11 Breuer János, *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. Editio Musica, Budapest, 1992, 173.

12 Breuer János, *i. m.*, 174.

„Művészi táncunkban – a balettra gondolok – még nem alakult ki a sajátosan magyar jellegzetesség, túlságosan kötik táncosainkat a technika nemzetközi formaelemei. Bár vannak biztató jelenségek, úgy hiszem, meg kell várni, amíg megszületik egy igazi, nagy alkotó tánctehetség, aki majd magasabb fokon nagyobb művészi egységgé tudja formálni a néptáncot. Biztos vagyok benne, hogy a jövő ezt az alkotóművészt is meghozza majd”.

A színpadi célra írt tánc kíséző zenével kapcsolatosan ugyanott megjegyzi: „...arra kell törekedniük a zeneszerzőknek, hogy legalább olyan jó műveket írjanak, mint az eredeti paraszti táncmuzsika”.¹³

1966. július 27-én Amerikában, Berkeley-ben a University of California termében, a Corvin Magyar Club keretében tartott előadása utáni vitában Kodálytól többek között azt kérdezték meg, hogy „A Magyar Állami Népi Együttes milyen formában veszi át a népi hagyományokat? Igazi tolmácsolása ez a hagyományoknak?”

Kodály ezt válaszolta:

„Mindenféle új kifejezési módot keresnek a táncban. Szerintem nem jó úton vannak, mert amit csinálnak, az se nem balett, se nem népi tánc már, hanem valahol a kettő közt imbolyog. Meg is írták New Yorkban, amikor itt szerepeltek. Az impresszáriók elkövezték azt a ballépést, hogy „Magyar balett” néven szerepeltették őket. Megmondták nekik, hogy ez nem balett, tehát ne hivatkozzanak olyan cégérrel, aminek nincsen meg a tartalma. Ott is változik a vezetés, Rábai [Miklós] személyével most a tánc van előtérben. Neki a tánc a legfontosabb, a többi mellékes”.¹⁴

A népdal feldolgozott vagy eredeti formájában való terjesztésén túl hasonló kérdések merültek fel korábban zenei vonatkozásban is. Bartók a korabeli magyarországi kortárs zenéről írva teszi föl a kérdést 1921 tavaszán keletkezett fogalmazványában:

„Hogyan válhat a régi magyar parasztzene, az egyetlen magyar zenei hagyomány, a magyar műzene megteremtésének alapjává? Semmi esetre sem úgy, hogy egyébként egészen nemzetközi vagy idegen jellegű, stílusú művekbe mesterségesen beleékelünk magyar parasztdallamokat vagy dallamrészeket. A zeneszerzőnek mintegy meg kell tanulnia a régi parasztzene nyelvét, hogy vele olyan módon fejezhesse ki zenei gondolatait, ahogyan a

13 Kodály Zoltán, *A magyar tánc kérdéseiről*. In: Kodály Zoltán, *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok* III. Közreadja Bónis Ferenc, Zeneműkiadó, Budapest, 1989, 388–389.

14 Kodály Zoltán, *A Corvin Magyar Clubban. Előadás és vita Berkeley-ben*. In: Kodály Zoltán, *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok* III. Közreadja Bónis Ferenc, Zeneműkiadó, Budapest, 1989, 186.

költő anyanyelvét használja. Ha megvan a zenészen a kellő szeretet ahhoz, hogy belemélyedjen a parasztzene átélésébe, ha ennek következtében teljesen átengedheti magát e zenei nyelv hatásának, ha van önálló mondanivalója, és ha van teljes technikai tudása gondolatainak kifejezésére, akkor vállalkozása sikerül. Művei nem parasztdallamok mozaikszerű összeállítása és megharmonizálása vagy variálása lesznek, hanem a parasztzenenek belső lényegét fogják kifejezésre juttatni.

Egy magyar zeneszerzőnek, Kodály Zoltánnak kizárólag magyar parasztzeneire támaszkodva sikerült ez, úgy, mint senki másnak nálunk: zenéje mintegy apoteózisa a magyar parasztzenenek”.¹⁵

Kodály egy 1951. március 25. után keletkezett kéziratos feljegyzése szerint a „Feldolgozás:] akkor jó, ha nem érzik annak. Ha olyan, mintha mindig úgy lett volna. Ez a művészi oldala. Másik a lelki oldala. Megérezni: a feldolgozó milyen közel vagy milyen távol áll a néptől. Mi hiányzik?

Az enyémben megvan: Forgó [Matyi] háza, élelme, hálás a padkán. A m[agyar] tájak íze, a talaj, a bédi fiatal asszonyok, akikkel táncolt[am], az arcok, típusok változatossága, karaktere. Object[ív] valóság. Subjectív: az én érzéseim is zenei alakot öltenek, amit mindez keltett. A látottak”.¹⁶

Gyakran szokás idézni Bartóknak azt a hármas felosztását, amely 1931-ben Pozsonyban és Budapesten tartott előadásán hangzott el, s többször is megjelent nyomtatásban. Eszerint a parasztzene hatása a magasabb műzenére három módon történhet, köztük természetesen számos átmenettel:

„Először is úgy, hogy a parasztdallamot minden változtatás nélkül vagy csak alig variálva, kísérettel látjuk el, esetleg még elő- és utójáték közé foglaljuk”. Ennek két típusát különbözteti meg Bartók: „Az egyiknél a kíséret és az elő-, utó- vagy közjáték másodrangú dolog; nem más, mint keret, amibe a fődolgot: a parasztdallamot beléillesztjük, mint a drágakövet a foglalatába. A másiknál éppen fordítva: a parasztdallam csupán a mottó szerepét játssza és fődolog az, ami köréje és alája helyeződik”. A népzenei hatás második módja Bartók szerint az, ha „a zeneszerző nem használ fel valódi parasztdallamot, hanem ehelyett maga eszel ki valamilyen parasztdallam-imitációt”. Végül a harmadik mód: „Ha tudniillik sem parasztdallamokat, sem parasztdallam-imitációkat nem dolgoz föl zenéjében, de zenéjéből mégis ugyanaz a levegő árad, mint a paraszzenéből. Azt lehet mondani ilyenkor: a zeneszerző meg-

15 Bartók Béla, *A magyarországi modern zenéről*. In: *Bartók Béla írásai 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Közreadja Tallián Tibor, Zeneműkiadó, Budapest, 1989, 121.

16 Kodály Zoltán, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1993, 73.

tanulta a parasztnyelvet és rendelkezik vele oly tökéletes mértékben, amilyen tökéletes mértékben egy költő rendelkezik anyanyelvével”.¹⁷

Lajtha 9. vonósnegyesének negyedik tételéről így vall 1953. július 26-i keltezésű, feleségének címzett levelében:

„Saltarello-féle ... de nem olasz parasztnyelvet táncolják. Erdélyi tündérek. Azért mondom: erdélyiek, mert a kezdő motívum egy erdélyi táncé. Nem igen fognak ráismerni, olyan másra van bővítve, hogy több, sokkal több benne a Lajtha László, mint a népzene. Tehát semmi népies hang...”

Különben népzene s én: Avasi [Béla] most rakja össze a Széki gyűjtést. Megmutattam neki a Trió utolsó tételéből a „ki Erdélyből” részt. Nem ismert rá arra a széki keservesre, amely erre inspirált”.¹⁸

A következő év szeptember 17-én Lajtha egy másik levélben fiait tájékoztatja következő vonósnegyese népzenei ihlettségéről:

„A 10. kvartettnek ez a címe: ... „Udvarhelyszéki Suite három részben”. Ez az első népdalfeldolgozás, amelynek opuszszámot adok. Emlékszel még, Ábikám, Etédre? Hát a Gagyfiúkra, akikkel dolgozni jártál a földekre? És a kőrispataki cigányra? ... Kristóf Vendel volt a neve, és nagyon sok szép dallamot tudott. *Megélhetés céljából* tavaly egy népi zenekarnak átírtam belőlük egy párat. Igen szerették őket, ezért kértek egyet a más után, és sokszor játszották koncerten is, rádióban is. A dallamokat mindig nagyon szerettem én is, és nehogy a primás és klarinétos úgy variálja, ahogy akarja, avagy stílustalanul díszítse – csak példaképnek vettem öreg Kristóf cigány díszítőtechnikáját – magam írtam ... a dallamhangokat körülíró, girlandszerűen összekötő, magam-módján kifejező díszítéseket... variációkat... Lényegesen változtattam a darabok eredeti tempóján is... úgy jelennek meg, ahogy Lajtha László látja őket, és magukkal hoznak és adnak a közönségnek egy darabot udvarhelyi lelkemből”.¹⁹

A „megélhetés céljából” pontosítás jelzi, hogy Lajtha nem volt híve a népi dallamok egy az egyben való átvételének. Ez a hozzáállása még jobban kiviláglik Weissmann Jánosnak 1958. május 22-én írt leveléből: „Bartók sem, de én még kevésbé szeretem az un. folklorisztikus zenét. Nem akarom, hogy a

17 Bartók Béla, *Mi a népzene; A parasztnyelv hatása az újabb műzenére; A népzene jelentőségéről*. In: *Bartók Béla írásai 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Közreadja Tallián Tibor, Zeneműkiadó, Budapest, 1989, 141–144.

18 LLL-248 jelzetű levél Lajtha László hagyatékában, a Hagyományok Háza Folklórdokumentációs Központjának archívumában.

19 LLL-264 jelzetű levél Lajtha László hagyatékában, a Hagyományok Háza Folklórdokumentációs Központjának archívumában. Az idézetben szereplő Kristóf Vendel kőrispataki primás igazi neve Kristóf Vencel, a Vendel csupán a ragadványneve. Lásd: Lajtha László, *Kőrispataki gyűjtés*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1955, 11.

folklor minden nemzetnek külön zenei nyelvezetet adjon s evvel megtörje minden igaz humanistának utolsó, népeket-egyesítő lehetőségét: a mindenütt megérthető muzsika nyelvét. Az én muzsikámat mindenütt megérthetik, mindenkire hathat, annak ellenére, hogy itt, vagy valahol Erdélyben született”.²⁰

Lajtha hitvallását a népzene-műzene kapcsolatáról még világosabban tükrözik a következő gondolatok a már idézett 1962. évi előadásából: „A sok, tudatosan megcsinált, sokszor túlkromatizált melódiákkal szemben a népdalban találtam meg a spontaneitást, a tiszta és ösztönös éneket. Furcsa sorsra jutottam. Magyarországon legtöbbször azt írják rólam, hogy muzsikám egyik fő jellege, hogy franciás, Franciaországban meg még akkor is magyar folklórt emlegetnek, mikor én azt hiszem és bizonyítani is tudom, hogy abban a muzsikában bizony semmi folklór nincsen. Ha van folklóre imagineaire, úgy a zenémben található folklorisztikus elemek ennek a folklóre imagineairenek elemei”.²¹

Kodály még 1943-ban ezt nyilatkozta a folklór színpadra alkalmazásának szerinte optimális módjáról: „Az igazi oly művészet volna, amelyben a népművészeti elemet a maga nyers valóságában kimutatni nem is lehet”.²²

Láthatjuk, Lajtha „folklóre imagineaire” kifejezése valójában a bartóki harmadik hatásmóddal rokon. S ha ehhez hozzávesszük Kodály elképzelését a nem kimutatható, de mégis jelenlévő folklórhatásról, akkor láthatjuk, hogy a huszadik század három magyar folklorista-zeneszerzője a folklorizmus kérdésében végső soron, ha külön utakon is, de hasonló elvi elképzelésekig jutott el.

Jelen írás terjedelmi korlátai nem teszik lehetővé a három nagy alkotó műveiben megnyilvánuló folklorizmus számos árnyalatának behatóbb elemzését, egymáshoz való viszonyának részletes tisztázását. Így ezúttal csak a fővonalak felvázolására nyílt lehetőség.

Befejezésül idézem Bartóknak még egy fontos kitételét, saját kiemelésével: „a népi zenének csak akkor van művészi jelentősége, ha nagy formáló tehetség kezén tud a magasabb műzenébe áthatolni és arra hatni.

Tehetségtelenek kezében sem a népi zene, sem semmiféle más zenei materia nem tehet szert jelentőségre. Vagyis: a tehetségtelenségen nem segít

20 LLL-384 jelzetű levél Lajtha László hagyatékában, a Hagyományok Háza Folklórdokumentációs Központjának archívumában.

21 Lajtha László, *A népzene alkotói megközelítésének különbözőségei Bartóknál, Kodálynál és saját zenémben*. In: *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Berlász Melinda, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992, 134–135.

22 *Hagyomány Szava*, 1943, 8. sz.

sem a népzene, sem egyébre történő támaszkodás. Az eredmény így is, úgy is: semmi”.²³

Felhasznált irodalom

- *** *Bartók Béla családi levelei*. Szerk.: ifj. Bartók Béla és Gombocz Adrienne. Zeneműkiadó, Budapest. Újabb digitális kiadása in: Pávai István, Vikárius László (szerk.), *Bartók Béla élete levelei tükrében*. MTA Zenetudományi Intézet – Hagyományok Háza, Budapest, 2007.
- Bartók Béla, *A magyarországi modern zenéről*. In: *Bartók Béla írásai 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Közreadja Tallián Tibor, Zeneműkiadó, Budapest, 1989, 118–122.
- Bartók Béla, *Mi a népzene; A parasztzene hatása az újabb műzenére; A népzene jelentőségéről*. In: *Bartók Béla írásai 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Közreadja Tallián Tibor, Zeneműkiadó, Budapest, 1989, 138–147.
- Bartók Béla, *Önéletrajz*. In: *Bartók Béla írásai 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Közreadja Tallián Tibor, Zeneműkiadó, Budapest, 1989, 20–30.
- Breuer János, *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. Editio Musica, Budapest, 1992.
- Kodály Zoltán, *A cigányzenéről*. In: Kodály Zoltán, *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok III*. Közreadja Bónis Ferenc, Zeneműkiadó, Budapest, 1989, 96.
- Kodály Zoltán, *A Corvin Magyar Clubban. Előadás és vita Berkeley-ben*. In: Kodály Zoltán, *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok III*. Közreadja Bónis Ferenc, Zeneműkiadó, Budapest, 1989, 175–191.
- Kodály Zoltán, *A magyar tánc kérdéseiről*. In: Kodály Zoltán, *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok III*. Közreadja Bónis Ferenc, Zeneműkiadó, Budapest, 1989, 388–389.
- Kodály Zoltán, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1993.
- Lajtha László hagyatéka a Hagyományok Háza Folklórdokumentációs Központjának archívumában.

23 Bartók Béla, *Mi a népzene; A parasztzene hatása az újabb műzenére; A népzene jelentőségéről*. In: *Bartók Béla írásai 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Közreadja Tallián Tibor, Zeneműkiadó, Budapest, 1989, 147.

- Lajtha László, *A kultuszminisztérium gramofonakciója*. In: *Lajtha László összegyűjtött írásai* I. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Berlász Melinda, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992, 40–44.
- Lajtha László, *A magyar néptánc*. In: *Lajtha László összegyűjtött írásai* I. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Berlász Melinda, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992, 176–180.
- Lajtha László, *A népzene alkotói megközelítésének különbségei Bartóknál, Kodálynál és saját zenémben*. In: *Lajtha László összegyűjtött írásai* I. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Berlász Melinda, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992, 130–135.
- Lajtha László, *A népzénéről. Nyugat-konferencia*. In: *Zenei írások a Nyugaton*. Szerk.: Breuer János, Zeneműkiadó, Budapest, 1978, 409–420.
- Lajtha László, *Kórispataki gyűjtés*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1955.
- Rajeczky Benjámín, *A magyar népzenei hanglemezek*. In: *Rajeczky Benjámín írásai*. Szerk.: Ferenczi Ilona, Budapest, 1976, 334–338.
- Vargyas Lajos, *Hommage à Lajtha*. In: *Keleti hagyomány – nyugati kultúra. Tanulmányok*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1984, 390–394.

Kivonat

A XX. század kezdetén, a korábbi magyar zenei stílus megújítási törekvéseiben kulcsszerepet játszott a valódi népzene felfedezése. Kodály Zoltán és Bartók Béla egymástól függetlenül talált rá erre a frissítő forrásra, amely jelentős hatással volt saját zeneszerzői nyelvezetük kialakulására. Mintegy évtizednyivel fiatalabb pályatársuk, Lajtha László sem maradt érintetlen a népzene hangjától. Ugyanakkor mindhárman igen hamar nemzetközi híré népzene kutatókká váltak. A népzenei hatás által egész személyiségük átformálódott, a népzene életük részévé vált. A művészi és tudósi hozzáálláson túl a népdal társadalmi megismertetése, elismertetése is céljaik közé tartozott. Így figyelmük kiterjedt a korabeli folklorizmus egyéb formáira: a népdal pedagógiai alkalmazására, a kórusmozgalomra, sőt a néptánc színpadi alkalmazására is. Az előadás vázlatos áttekintést nyújt a három tudós-zeneszerző folklorizmus szemléletének kialakulásáról, módosulásairól, egymáshoz való viszonyáról, korabeli nyilatkozataik alapján.

Abstract

At the beginning of the XXth century, the discovery of genuine folk-music played a key role in the efforts to regenerate the Hungarian musical style. Zoltán Kodály and Béla Bartók have come upon this rejuvenating source independently and it had a considerable influence on the development of their musical language. About a decade later, their younger colleague, László Lajtha, was also touched by the sound of folk-

music. All three of them had soon become internationally acclaimed ethnomusicologists. As folk-music came to be part of their life, it affected their personalities, as well. Beyond the scientific and artistic approach, they consciously aimed at the broader familiarization and recognition of genuine folk-music. Their attention extended to other forms of contemporary folklorism, such as the pedagogical usage of folk-songs, the choir movement, or even the stage adaptation of folk-dance. Building upon the statements of the three theoreticians and composers, this presentation offers a brief overview on the formation and alteration of their folklorism views and the relations between them.

Az intézményes zeneoktatás kezdetei Kolozsváron

Kulcsszavak: oktatástörténet, Kolozsvár, Muzsikai Conservatorium, intézményesülés, Ruzitska György.

Key-words: history of musical education, Cluj/Kolozsvár, Muzsikai Conservatorium, institutionalization, Ruzitska György.

A házi muzsikálás és az ezt előkészítő zenei oktatás Erdélyben is hosszú ideig a főnemesség kiváltsága volt. A kisszámú képzett muzsikus, a kevés tanítvány, a gyér közönségű kamarakoncertek nem tették lehetővé a zenei kultúra terjedését a társadalom szélesebb rétegében. Az 1777-es *Ratio Educationis* semmilyen formában nem említi (állami) zenei vagy képzőművészeti oktatást, és ez jellemző a XVIII–XIX. század fordulójának magyarországi művészetoktatás-politikájára is. Így hát városi zeneegyesületek, magántanárok vállalták a muzsikai oktatást, és gyakran külföldön képzett vagy Nyugat-Európából érkező osztrák, német, cseh, morva muzsikusok voltak hivatottak a gazdag családok gyermekeit tanítani. Zenei társulások, ún. Musik-Vereinok és Societas Musicalisok ugyan már a XVIII. század közepétől alakultak a magyar városokban is, de rövid távú működésük és az intézményesülés hiánya nem tette lehetővé az oktatás állandó, szélesebb körű és távlati megvalósítását.

Később azonban Erdélyben, akárcsak Magyarországon, a nemzeti romantika és a reformkor eszméinek kibontakozásában egyre nagyobb szerepe lett a művészetpártolásnak és a művészeti oktatásnak. Sorra alakultak a zenei egyesületek, melyek általában oktatási célkitűzéseket is megfogalmaztak. Így jött létre a Kolozsvári Muzsikai Egyesület (1819), az Aradi Hangászegyesület (1832), a Pest-Budai Hangászegyesület (1836–40) vagy a Debreceni Zenede (1862), és a sort folytathatnánk. Magyar zenepedagógia intézménytörténetünkben még kevésbé vizsgált a reformkorban és a dualizmusban kialakult ilyen jellegű oktatási intézetek története, ezek pedagógiai, művelődéstörténeti és nem utolsósorban zenei jelenségeinek megfogalmazása. Az 1819-ben alapított kolozsvári intézmény krónikája is várat még magára, és ez elsősorban a dokumentációs anyag szétszórtságával magyarázható. Az Egyesület történetének primer forrásait, a fennmaradó irattári töredékeket

hiányos kéziratos jegyzőkönyvek¹ (l. melléklet), valamint Ürmössy Lajos 1892-es, az intézmény rövid történetét tartalmazó kézirata² egészíti ki hitelesen. A korabeli sajtóban megjelenő cikkek, híradások, valamint a Conservatorium koncert- és oktatási tevékenységére vonatkozó felhívásai is mind az intézmény történetének adattárát gazdagítják. E forráscsoportokat tanulmányozva, Ferenczi Zoltán, Lakatos István és Benkő András kutatásait³ folytatva vizsgáljuk az „első nemzeti Muzikai Intézet”⁴ kezdeti évtizedeit, és szűkebben az intézmény iskolájában folyó zeneoktatás 1819–1848 közötti történetét.

Zenetanítás a Kolozsvári Muzsikai Egyesületben és Conservatoriumban 1819–1848 között

A sporadikus zenei alkalmak, nyilvános koncertek Kolozsváron már a XIX. század első éveiben nyomon követhetőek, és egy rövid életű zenei egyesületről is tudunk.⁵ A zenei oktatás és együttmuzsikálás szervezettebb, intézményesített formájára azonban még néhány évtizedig várni kellett a kincses város lakóinak. 1819 júniusában egy „helyes és állandó Muzsikáló Institutum” felállítására vonatkozó felhívással fordult Kolozsvár polgáraihoz a Muzsikai Egyesület.⁶ A későbbi szoros zenés-színházi együttműködéseket megelőle-

1 *A Kolozsvári Nemes Muzsikai Conservatorium 1837., 1840. és 1841. évi üléseinek jegyzőkönyvei.*

2 Ürmössy Lajos, *A kolozsvári zene-conservatorium története 1819–1878 között.* Kolozsvári Akadémiai Könyvtár, MsR, 2833. A kézirat gyakorlatilag a Conservatorium (akkor még meglévő) jegyzőkönyveit és irattárát kivonatolja 102 oldalon. (A továbbiakban: Ürmössy.)

3 Ferenczi Zoltán, *A kolozsvári színészet és színház története.* Kolozsvár, 1897. Lakatos István, *A százhusz éves kolozsvári magyar zenekonzervatórium születése.* In: Erdélyi Helikon, 1939, 520–525. Lakatos István, *Szimfonikus zene Kolozsváron I.* In: *Zenatudományi írások 1983* (szerk. Benkő András), Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1983, 194–214. Lakatos István, Ruzitska Lajos, *Kolozsvár zenei élete 125 éven át (1819–1944).* Kézirat, Kolozsvári Egyetemi Könyvtár, MS 4743, Benkő András, *Haydn-bemutató Kolozsváron.* In: *Zenatudományi tanulmányok* (szerk. Szabolcsi Bence-Bartha Dénes), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1960, 675–686. Benkő András, *A romániai felsőfokú zenei oktatás történetének vázlata.* In: Erdélyi Múzeum, 1997, 59. kötet, 220–231.

4 *Hazai s Külföldi Tudósítások* 1820, Boldogasszony hava 1.

5 L. Legány Dezső, *A magyar zene krónikája.* Zeneműkiadó, Budapest, 1962. (a továbbiakban: Legány), 206.

6 „[...] Ezen nemes institutumnak jó módjával való elkezdésére a Muzsikális Egyesület, melynek önkéntes adományából gyűlt költségen nyílnak meg ezen iskolák és fizetődnek annak tanítói, [...] meghatározta: hogy ezen nemes városnak minden renden levő lakosai mindkét nemen levő gyermekeiket, minden vallásbeli különbség nélkül 10. esztendőn fellyül, ha írni és olvasni tudnak, maguk mellé vevén [...] jelenjenek meg.” Idézi Legány, 209.

gezve, két előadás bevétele is gyarapította az újonnan létesítendő Egyesület tőkéjét. A Conservatorium alapítása nem olyan jól dokumentált, mint húsz évvel később a pestbudai Hangászegylet.⁷ A kolozsvári intézmény alapszabályzata – ha volt is – nem maradt fenn, és nem tudjuk, milyen (külföldi) minta szerint szervezték meg. Hollaki Antal, az alapító tagok egyike köszöntőjében a német példát tartotta követendőnek, és egyebek között a zenének a nemzet nyelvére való jótékony befolyását is hangsúlyozta.⁸

A Muzsikai Egyesület már iskolaalapító felhívásában a zene mint mesterség tanítására hívta fel a figyelmet: „[...] az utcákon és mezőkön sok viszon tagságokat és némely szerencsétlenségeket okozott bárdolatlan időtöltések helyett oly édes érzéssel teljes szép mesterségekben gyakorolhatják magokat, melyek a tehetősebbeknek a késő vénségig az magányosságban enyhülést és gyönyörűséget, a társaságban kedvességet szerezhhetnek, valamint a tehetetlenebbek igyekezetek után az ének mesterségében megerősödvén a Nemzeti Jádzó Színen jó fizetésbe jöven, élelmeket találhatják, az musikában gyakorlottak pedig orchesterekben és mások oktatásában életek illendő módját folytathatják”.⁹

A felhívás nem maradt visszhang nélkül. Az Egyesület rögtön alakulását követően, 1819 júliusában megkezdte muzsikáló és oktató munkáját, és az első években igen sikeresen eleget is tett kettős céljának. A gyakori „muzsikális akadémiák” (hangversenyek) és a zenés színházzal való együttműködés fellendítették a város zenei életét. 1819 és 1823 között nagy volt az érdeklődés az iskola iránt is, 1819-ben majdnem 200, 1820-ban 177 éneket, fúvós hangszert és hegedűt tanuló növendéket számlált az intézmény. Alig egy évvel a tanítás megkezdése után már sikeres nyilvános koncerten mutatkoz-

7 Az 1836-ban felállított pestbudai Hangászegylet számára a bécsi zeneegylet alapszabályzata volt a minta. L. Tari Lujza – Iványi-Papp Mónika – Sz. Farkas Márta – Solymosi Tari Emőke – Gulyásné Somogyi Klára, *A Nemzeti Zenede*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, Budapest, 2005, 20.

8 „Milyen hasznos befolyása légyen a muzsikai szép mesterségnek, nem csak az isteni tiszteleteknek az emberek szívében való felgerjesztésekben, hanem ifjainknak a jobb és nemesebb érzésre való kifejlődésekre, azáltal megnyerendő jobb kipallérozódásokban, sőt végtére az anyai nyelvnek is kiművelésében, nincs miért adjam bővebben elé a méltóságos és tekintetes uraknak, mert ennek tanubizonyságai a pallérozottabb európai nemzetek, és közelebbről szólva Németország, ahol ma, minekutána a muzsikában való gyarapodás az emberi szívnek és érzésnek szinte elragadtatásig tapasztaltatik, nem csak nevezetes nagy operáknak, énekes játékoknak elé adatosságát bámulva látjuk és halljuk, hanem igazán szólva szinte irigy szemmel nézhetjük ezen nemzet nyelvének napról napra tökéletesebben való kiművelődését.” Hollaki beszédét idézi Ürmössy, 6.

9 A Muzsikai Egyesület iskolaalapító felhívása, 1819. június 22. Idézi Legány, 208.

tak be az Egyesület növendékei és tanárai,¹⁰ később „zenei estvélyek”, zenés-színházi együttműködések, operaelőadások alkalmával szerepelhettek a tanulók.¹¹

A Kolozsvári Muzsikai Egyesület megnyilvánulásait a sajtó már kezdettől fogva lelkes figyelemmel kísérte és nagy reményeket fűzött tevékenységéhez. A Pesten megjelenő *Hazai s Külföldi Tudósítások* cikkírója az intézmény alapítását követő évben így fogalmazott: „[...]vajha ez az annyira munkás egyesület örökre fennmaradhatna s hasznos muzsikai intézete virágoznék!”¹²

A kezdeti lelkesedés múltával azonban apadni kezdett a tanítványok és adományozók száma. Emellett a célszerűtlen adminisztráció, mely sem a vagyont, sem a bevételeket nem tartotta számon, és a tagok közti összetűzések is befolyásolták az Egyesület munkáját. Mivel az 1823–27 közötti periódust illetően nem rendelkezünk adatokkal, valószínűsíthető, hogy átmenetileg feloszlott a Muzsikai Egyesület.

Az énekiskolai oktatás újraindításának igénye ugyan megfogalmazódott 1828-ban, és talán meg is indult a tanítás, de az intézmény belső egyenetlenségei, majd később az újraszerveződés kérdései miatt többévnnyi működésbeli stagnálás vette kezdetét. Az Egyesület újraszervezésekor bukkan fel a jegyzőkönyvekben Ruzitska György neve, akit közvetett források szerint már 1830-ban az Egyesület igazgatójává választottak.¹³ 1832 őszén (ismét) Ruzitskát akarták muzsikai direktorrá választani, de ez nem valósult meg. Később az Egyesület Muzsikai Szorgalom Társasággá változott (l. 3. melléklet), nevével is jelezve célját, a zenei oktatást és fejlesztést. 1834-től a társaság elnöke gróf Mikes János, muzsikai igazgatója ismét Grosspeter József ének-tanár lett. Mivel az alapszabályzatot illetően nem tudtak megegyezni, még ebben az évben a Társaságból kivált tagok Templomi és Színészi Muzsikai Társaság néven új egyesületet alapítottak, mely a Nemzeti Színház zenés produkcióiban (operák, daljátékok) működött közre.

10 A műsorban a növendékek előadásában Händel *Messiásának* Halleluja-tétele is szerepelt. Lásd: *Hazai s Külföldi Tudósítások*, 1820., Szent Iván hava 3.

11 1822 májusában Hollaki Antal lelkes tag kezdeményezésére és költségén Étienne Nicolas Méhul *József c.* operája is színre került két ízben. A mű betanítója, Grosspeter József zenei igazgató, Benjamin szerepére három énekiskolai növendéket is felkészített. Lásd: Ürmössy, 9.

12 *Hazai s Külföldi Tudósítások*, 1820, Szent Iván Hava 3.

13 Idézi Ürmössy, 30., ill. Ruzitska Lajos, *A kolozsvári zenekonzervatórium és Ruzitska György (Képek Kolozsvár zenei életéből a XIX. században)*. In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. Születésnapjára* (szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1953, 170.

A két zenetársaság összeforrásának Ruzitska György zenei igazgatóvá választása volt a feltétele. Ez meg is valósult 1835-ben, és a nevével fémjelzett hosszú, 1869-ig tartó időszak alatt új korszak vette kezdetét az intézmény történetében. Igazgatósága alatt Ruzitska a Muzsikai Conservatorium tevékenységében egyre nagyobb hangsúlyt fektetett az oktatásra. 1835-ben az Egyesület újra megfogalmazott célja „általánosan a muzsika minden ágainak művelése, a csinos társalkodás, az erkölcsök szelidítése, és Kolozsvár városában az ének és muzsika oskolák megalapítása, fenntartása”¹⁴. Ennek szellemében az 1836. november 20-i közgyűlésen az Egyesület „fontos lépkeket tett muzsika művelő s tanító egyesületének állandósítására”¹⁵. Az ekkor megválasztott vezetőség, gróf Mikes János elnök és Ruzitska György zenei igazgató évek óta megbecsült tagja volt a Muzsikai Egyesületnek, és Mikes művészetpártoló, nagyvonalú, hiteles személyisége mellett Ruzitska szakmai felkészültsége méltán lehetett a sikeres fennmaradás és fejlődés garanciája. Ezen a gyűlésen került jegyzőkönyvbe (bizonyára az igazgató indítványaként), hogy az addigi gyakorlattal ellentétben „a muzsikai karigazgató nemcsak a Hangáskart fogja igazgatni, hanem az oskolák dolgainak Kormányozásába is befolyással lépzen”¹⁶, és Ruzitska itt olvasta fel iskolai szabálytervezetét: „Az oskolák dolgainak jobb móddali organizatiójára nézve/A musikai Egyesület organisationis Planuma”¹⁷. Ebben meghatározta a (zene)iskolai oktatás módját, kereteit, részletesen kitérve az iskolai év beosztására, a vizsgák számára, a növendékekkel való bánásmódra és a tanárok kötelességeire (sajnálatos módon ez a dokumentum mindmáig lappang, csak utalásokból következtethetünk tartalmára).¹⁸

Ruzitska György, a világlátott, tehetséges zenész és jó szervező méltán vállalhatta a Muzsikai Conservatorium igazgatói tisztségét. Munkáját úgy tudta elkezdeni, hogy közzétette tanítási tervezetét, alapot adva a muzsikai oktatásnak, és irányt mutatva az intézmény többi oktatójának is. *Organizatiója* az immár újralakult Muzsikai Conservatorium alapszabályaival együtt 1837 első napjától léptek életbe, és általánosan még évtizedekig érvényben maradtak.

Alapításától kezdve a kolozsvári muzsikai iskolába bármely tizedik évét betöltött, írni-olvasni tudó gyermek járhatott, vallásától és nemétől függetlenül. Tandíjat a szegényebb növendékektől nem kértek. A jegyzőkönyvekben

14 Idézi Ürmössy, 16.

15 *Erdélyi Híradó*, 1836. december 17.

16 *A Kolosvári Nemes Musikai Conservatorium 1837. évi üléseinek jegyzőkönyve*, 5.

17 A továbbiakban: *Organizatio*.

18 Ürmössy csak igen kivonatolt vázlatát idézi Ruzitska terjedelmes *Organizatiójának*.

leszögezettek értelmében az a tanuló, aki egy negyedév alatt egyáltalán nem vagy csak keveset fejlődött, elveszítette iskolai helyét. Ugyancsak szigorúan kezelték a hiányzásokat, így azt a növendéket, aki egy hónapban háromszor elmaradt az órákról, vagy a negyedévi vizsgák valamelyikén (igazolatlanul) nem vett részt, kizárták az iskolából. A tanévet a korabeli oktatási viszonyoknak megfelelően négy részre osztották, a kurzusok januárban kezdődtek, s tartottak márciusig, júniusig, augusztusig. Az év utolsó kurzusa decemberben volt, ekkor rendezték a növendékek nyilvános hangversenyét is, általában a Redut tánctermeiben. Szeptember hónapban szünetelt a tanítás. Állandó, saját székhely híján a zenei tanfolyamok számára a kolozsvári Királyi Líceumban jelöltek ki a fiúknak egy szobát, a német leányiskolában pedig a leánynövendékek számára egy kisebb termet. A zenei oktatásra tehát minden esetben az iskolai órák után került sor. Kezdetben az intézmény kotta- és hangszertárának fellendítésére vásárlások és adományozások történtek, addig is a növendékek maguk hozták a felszerelést (a Református Főiskola ifjúsága például gyűjtött, hogy a kollégium számára fúvós hangszereket vehessen). A szegényebbeknek az iskola biztosított hangszert.

Noha a Conservatoriumbeli tanárok többsége osztrák, cseh vagy morva volt, az oktatásban a növendékek anyanyelve volt meghatározó, ezért például 1820-ban Gingelle Boldizsár mellé hegedűt oktatni a magyarul jól beszélő Heinisch Józsefet osztották be. Az alapításkor a jegyzőkönyvekben szerepel, hogy a tanítók kötelessége a lelkiismeretes tanítás és a humánus bánásmód.¹⁹ Az első években felhasznált tananyagról közvetett ismereteink vannak, Polz Antal zenei igazgató német nyelvű énektanítási kézikönyve az egyesületi bírálatban mint „szép rend és helyes systema” szerint készült mű szerepel. Ugyanekkor tervezték a párizsi Conservatoire énektanítási anyagának megszerzését is, de ez nem valósult meg. Az ének oktatásának nagy fontosságot tulajdonító Ruzitska tankönyvvvel is alátámasztotta *Organizációban* megfogalmazott eszméit (l. 2. melléklet). „Az éneklés Mesterségével Rövid megismerkedés” alcímű *Énekiskolája*²⁰ a Discant-Soprano/Canto 1mo, Alto, Tenore és Basso számára azonos hanganyagot felhasználó gyakorlatokban a korabeli magyar zenei szaknyelvet alkalmazza (skála-lajtorja, szünet-Pausa vagy Hallgatás stb.). A magyar nyelvű oktatási anyag (Ruzitska még emlékiratait is németül írta) nemcsak az általa „hazafi intézetnek” nevezett Conservatorium

19 Idézi Ürmössy, 12.

20 Lakatos István szerint az *Énekiskola* 1838-ban jelent meg. L. Lakatos István, *A muzsikusz Ruzitskák Erdélyben*. Minerva Irodalmi és Nyomdai Műintézet, Kolozsvár, 1938, 8. (Az *Énekiskola* második kiadása 1880-ra datálható, ekkor már részletes elméleti és változatosabb gyakorlati résszel.)

énekes növendékeit²¹ volt hivatott segíteni, hanem az akkor már Erdély-szer-
te alakuló Conservatoriumoknak is példával kívánt szolgálni. (Ruzitska
egyéb pedagógiai művei, Hegedű-, Zongora-, Összhangzattan- és egy jóval
kimerítőbb Énekiskolája kéziratok formában maradt fenn.)

Alapításakor a Muzsikai Egyesületben elsősorban ének és emellett hege-
dű és fúvóhangszerek oktatása folyt (a leányok valószínűleg csak énekokta-
tásban részesültek). 1837-től a növendékek Ruzitska szabálytervezete szerint
„a muzsikának minden ágában” tanítottak, mégpedig: „ének, fúvó és vonós
hangszerek, clavier general Bassus, Compositions Lehre (vagyis összhangzat-
tan)”²². A hegedű tanulására azonban csak az általános zenei képzés alapozá-
sa után kerülhetett sor, ennek magyarázatát Ruzitska *Organizációja* adja: „[...]
inkább azt vagyok bátor javallani, hogy az intézetbe vett hegedű tanításon
egyelőre legalább még egy esztendeig hagyjunk fel, mert az, hogy a muzsi-
kának fundamentoma egyedül csak az ének, úgy szintén az is, hogy abból, ki
énekelni nem tanult, soha tökéletes jó muzsikus nem válik, s az, aki egy esz-
tendő alatt az énekben vett tanítás után, valamely hangszert akar tanulni,
abban sokkalta könnyebben és nagyobb sikerrel térszen előmenetelt, mintha
énekelni nem tanult volna – ebből következtetem azt is, hogy a hegedű tanu-
lásra senki addig fel ne vétessék, amíg az ének iskolában keresztül nem
ment, vagy privative az énekben előforduló tárgyakról magának előleges is-
meretet nem szerzett”.²³ Ruzitska igazgatósága alatt rendelkezés szolt az
énekosztály kettéosztásáról, heti három órában külön jártak azok, aki már
legalább egy éve tanultak, a kezdők számára heti egy alkalmat biztosítottak.
Az igazgató, abból a megfontolásból is, hogy kineveljen egy szolistanemze-
déket, 1843-tól az iskolai képzés befejeztével, ún. felsőbb énekosztályban sa-
ját maga képzett ingyen „magány-énekesnőket” (szolistákat). Egy növendék
átlagosan 2–4 évet töltött a zeneiskola rendszerében.

A jegyzőkönyvekben leszögezetekhez képest természetesen az iskola
mindennapi élete mutathatott eltéréseket. A jegyzőkönyvi utalások alapján
kijelenthetjük, hogy növendékek rendszeres óralátogatása, magaviselete, a
tanárok alkalmassága, a hangszerek hiánya vagy a tandíj kifizetésének kése-
delme mind befolyásolta az oktatás menetét.

A szakoktatás kiegészítéseképp a havonkénti koncertekre „szokás, tanu-
lás és a muzsikai gyönyör éldellése végett” a növendékek közül néhányat

21 Ruzitska *Organizációjában* kifakad az általánosan elterjedt gyakorlat ellen, mely szerint
csak lányok tanulhatnak éneket, s ők is csak szopránt.

22 Idézi Ürmössy, 30.

23 Az *Organizációból* idézi Ürmössy, 55–57.

ingyen engedtek be. A hangszertanároknak a „muzsikai gyakorlatokra” (próbákra) és előadásokra négy-négy tanítványt kellett magukkal hozniuk.²⁴ A növendékek zeneiskolai tanulását inkább pozitív módon, az ingyenes koncertlátogatási lehetőségekkel és az év végi (pénz)jutalmak kiosztásával ösztönözték. A korabeli koncertműsorokat adatai szerint a Conservatorium növendékei az intézmény hangversenyein gyakran közreműködtek, a kiválóbbak szólistákként is felléphettek.²⁵

A koncepciózus vezetés felfelé ívelő szakaszát követően egyrészt a forradalom és szabadságharc eseményei, másrészt az 1841-ben alakult és dinamikusabban fejlődő Házi Zenekör tevékenysége miatt 1848-tól szünetelt az oktatás a kolozsvári Muzsikai Conservatoriumban.

Az intézményesülés formái

A kolozsvári Muzsikai Egyesület, a későbbi Conservatorium sikeres adminisztrációja és biztos pénzügyi alapokra való helyezése létfontosságú volt, mivel stabilitást hozhatott: tanítóit fizetnie kellett, és a (zenei) felszerelés bővítése is elkerülhetetlen volt. Állandó külső anyagi támogatást híján, a kor gyakorlatának megfelelően az Egyesület segedelmező (pártfogó) és munkáló tagokból állt. Előbbiek legalább évi négy forinttal járultak hozzá az egyesület pénzalapjához, a munkáló (tehát muzsikáló) tagoknak díjat csak önszántukból kellett fizetniük. Az Egyesület kisebb, nem állandó jövedelmi forrása a hangversenyek bevétele, a növendékek tandíja és a hangszerek-kották kölcsönzési díja volt. Tőkéjét az egyesület megbízható személyeknek adta ki kamatra. Kezdetben a Muzsikai Egyesület (vagyis a zenét pártolók) és a Muzsikai Iskola még külön részvényeseket jegyzett, míg az 1836. november végi közgyűlési határozat értelmében az egyesület és az iskola Muzsikai Conservatorium néven egyesült. Az intézmény vezetősége felismerte, mennyire fontos továbbra is jó kapcsolatot ápolni részvényeseivel, s a sajtóbeli részletes jelentések mellett a részvényesek 1843-tól szabadjegyet kaptak a Conservatorium koncertjeire, 1845-től pedig gyermekeiket heti fél órában ingyen taníttathatták.

24 Felfigyelhettünk itt a nemzedékek tudatos együttműködésére és az egyéni és csoportos képzésformák együttes alkalmazására.

25 L. a már említett 1822-es Mèhul opera-előadásban Klein Róza és Kiss Júlia közreműködése, vagy az 1837. augusztus 10. hangverseny, amelyen egy 10 éves kislány játszott a Hummel *Concertinóját*, Haydn *Teremtésének* kóruszólamainak előadása, és a sort folytathatnók.

A kolozsvári Conservatorium munkáló és segedelmező tagjai adminisztratív ügyekben egyenlő szavazati joggal bírtak, zenét illető kérdésekben utóbbiak csak véleményt nyilváníthattak. Az évenkénti tisztújításkor elnököt, igazgatót, jegyzőt és jegyzői segédet, pénztárost, fő- és algazdát, valamint „iskolai bizottsági tagot”²⁶ választottak. Az egymásnak osztogatott, szakmai jellegű címek a közös ügyben való némelykor anyagiakat is jelentő felelősségvállalást,²⁷ a befektetett munka elismerését is kifejezték. Az igazgató pénzbeli járandósága ugyanannyi volt, mint az alkalmazott tanároké, fizetését évi egy hangverseny bevételével egészítve ki.²⁸ A Muzsikai Conservatorium azokat a tagjait, akik csak muzsikálásból (tanításból) éltek, időről időre bizonyos összeggel is jutalmazta.

Elnököt alapításától kezdve az arisztokrácia soraiból választott az intézmény testülete. Az első elnök személyét illetően még nem rendelkezünk pontos adatokkal. 1830–32 között gróf Rhédey Ádám, majd 1833 őszétől gróf Mikes János tölt be elnöki tisztséget. Fenséges pártfogónak 1821-ben gróf Bánffy Györgyöt, Erdély kormányzóját kérték fel, 1835-től Ferenc Ferdinánd főherceg fogadta el a protektorságot, évekig száz-száz forinttal járulva hozzá a Muzsikai Egyesület tőkéjéhez.²⁹

Az intézményt tehát a legfelsőbb körökben is elismerték, és számon tartották. Jobbára a helybeli arisztokrácia segítette, sokszor nemcsak pénzbeli adománnyal, hanem azzal is, amire még nagyobb szükség volt: „hangmívekkel”, hangszerekkel vagy akár ingyenes teremmel. Az Egyesület működését a tagok folyamatos adományai is segítették: az 1836-os évben például az elnök, gróf Mikes János egy fortepianót ajándékozott, majd 6 darab kottát, gróf Teleki Domokos 4 kottát, Ruzitska hármát, 1837-ben Chinetti Adolf kilenc zeneművet adományozott. 1840-re a Conservatorium, amint a kolozsvári *Nemzeti Társalkodó*ban megjelent tevékenységi beszámolójában olvasható,³⁰ már 55 darab jó állapotú hangszerrel és 242 zenemű kottájával rendelkezett. Emellett, elnöke nagyvonalú adománya folytán, a Conservatorium egy ötven tagú zenekar számára tudott pultokat és ülőalkalmatosságokat biztosítani.

26 A Muzsikai Conservatorium két iskolában tartotta óráit, ez által részvényese lett ezeknek az intézményeknek és viszont, a Református Gimnázium és a Királyi Liceum megbízottja is szavazati joggal rendelkezett az Egyesület közgyűlésein.

27 1836-ban Nappendruck Márton pénztáros például, nem lévén elegendő készpénz az Egyesület pénztárában, a tanárok fizetését megelőlegezte.

28 Ruzitska több éven keresztül nem élt a lehetőséggel, hogy igényt tartson egy muzsikális akadémia bevételeire.

29 A Conservatorium testülete minden lehető alkalommal igyekezett is muzsikával vagy más módon tisztelegni protektorai és a király előtt.

30 *Nemzeti Társalkodó*. 1840. július 3.

Az intézményes működés megerősítését szolgálták az Egyesület pecsét-nyomói is. A legelső megrajzolására még 1819-ben gróf Bánffy Dénest kérték fel. Amint megalakult 1834-ben a Muzsikai Szorgalom Társaság, saját pecsétet is készíttetett (l. 3. melléklet). Pákei Lajos jegyző 1837-ben önköltségen készítette el a Muzsikai Conservatorium Kolozsvárt feliratú pecsétnyomót (l. 4. melléklet).

Saját állandó székhely híján az oktatás a már említett Király Líceumban és a Református Gimnáziumban folyt. Az év végi vizsgakoncertek helyszíne az egyéb zenei megnyilvánulásoknak is otthont adó Redut terme, esetenként gróf Bethlen Domokos és gróf Mikes János háza.

Igen fontos adat, hogy egy 1841-ben előterjesztett indítvány eredményeképp az 1842. decemberi, ún. reformországygyűlés 20000 forintos tőkét fogadott el „a színházi előadások számára szükséges Muzsikai Conservatorium gyámolítására”.³¹ Erre a jogra hivatkoztak is később az intézmény tagjai. (Kolozsvár városa csak jóval később, 1860-ban vállalta az intézmény anyagi pártfogását, évi 400 forintot különítve el szigorúan csak az iskolai oktatás céljaira.)

A Conservatorium a magyar és német nyelvű sajtó állandó, folyamatos tájékoztatása révén a kolozsvári közönség elismerése mellett országos viszonylatban is mindinkább elfoglalta az őt megillető helyet. Pesti, kassai híradások szóltak az egyesület munkájáról, tevékenységi beszámolóit jelentek meg a kolozsvári Nemzeti Társalkodóban (l. 5. melléklet) vagy a brassói *Satellit des Siebenbürger Wochenblattes* számaiban.³² Az Egyesület széleskörű elismertségét jelzi, hogy pl. 1843-ban Grosspeter József Kolozsvárról elköltözve bizonyítványt kért conservatoriumi tanárként eltöltött éveiről.

Liszt Ferenc első kolozsvári látogatásakor, 1846-ban, bevált gyakorlatához híven jótékony célú hangversenye bevételének egy részét a helybeli zenei egyesületnek ajánlotta fel. Pest-Budán ezt még csak a létesítendő Conservatorium alaptőkéjeként kínálhatta fel, Kolozsváron viszont a már évek óta működő Egyesületnek, melyet látogatásával is megtisztelt.³³ A világhírű művész 200 forintnyi hozzájárulása a kolozsvári intézmény elismerését és megbecsülését is jelentette.

31 Az Országgyűlés 123. Ülése. Idézi: Egyed Ákos és Kovács Eszter, *Okmány- és irománytár az Erdélyi Múzeum-Egyesület történetéhez I. (1841–1859)*. EME, Kolozsvár, 2009, 117.

32 *Satellit des Siebenbürger Wochenblattes*. 1841. január 14. és 17.

33 A Kolozsvárt frissen alakult, dinamikus Házi Zenekör tagjai rögtön megérkezése után tisztelegtek Lisztnél, másnap pedig vendégül látták székhelyükön és tiszteletbeli tagjukká választották. A „zongora bájos hatalmú királya” azonban mégis a rangidős Conservatoriumot részesítette anyagi és erkölcsi támogatásában.

Jeles tanárok, tanítványok, tagok

A kolozsvári Muzsikai Conservatorium tagjainak (tanárok, zenészek, pártfogók) és tanítványainak sora jellemzi az intézmény színvonalát, képzési rendszerét. Bár kevés iskolai névjegyzékkel rendelkezünk, a jegyzőkönyvek megbízható forrásnak számítanak, csakúgy, mint a sajtóbeli híradások adatai.

Az intézmény 1819–1848 közti történetében jelentőséggel bíró tanárok, tagok vagy a később országos hírnevű növendékek ismertetésére helyszűke miatt e tanulmányban csak igen röviden, a teljesség igénye nélkül vállalkozhatunk. Mivel célunk a korabeli intézményes zeneoktatás ismertetése, a Conservatorium lelkes amatőr tagjai és arisztokrata pártfogói sem kerülnek mind említésre.

A kolozsvári iskola első oktatói a helybéli arisztokrácia zenetanítói voltak: 1819-től tanára az Egyesületnek Polz Antal és Grosspeter József (mindkettő igazgatói tisztelet is betöltő énektanár), Gingelle Boldizsár (hegedű) és Trtzka János (fúvóshangszerek). Később csatlakozott Heinisch József, aki a színházi karmesteri tevékenysége mellett vállalt órákat az Egyesület iskolájában.

Meghatározó szereppel bírt a Conservatorium életének alakulásában Ruzitska György, aki 1835-től az Egyesület zenei igazgatójaként és tanáraként tevékenykedett (l. 6. melléklet). Széles látókörű, fejlett gyakorlati érzékkel rendelkező vezetőként az intézet gyakori anyagi és belső katasztrófáit kivédve sikerült megőrizni, eljuttatni az intézményt addig, amíg azt a város szélesebb társadalmi rétege is elismerte és támogatta. Zenepedagógusi munkásságáról oktatási segédanyagok, ún. „iskolák” (énektankönyv, összhangzattankönyv, hegedűiskola stb.), határozott tanítási koncepcióiról oktatási tervezete vallanak. Korabeli szakmai körökben való elismerését jelzi, hogy a Pest-Budai Hangász Egyesület is tiszteletbeli tagjává választotta.³⁴ 1869-ig, haláláig volt a Muzsikai Conservatorium vezetője.

Igazgatósága alatt, felismerve, hogy az alkalmas, felkészült tanerők nélkülözhetetlenek a Conservatorium számára, Ruzitska tudatosan, időt és fáradságot nem kímélve bővítette a tanári kart. Maszák János után az igazgató ajánlására lett a kiöregedett fúvós tanár, Trtzka utóda Kuna Antal, akinek aztán személyesen, „a már bevett tanítási rendszer szerint” adott „célszerű utasítványt, mihez magát a tanításra alkalmazhassa”.³⁵ Később pedig, az elnökség fáradhatatlan utánajárásának köszönhetően Kuna, a volt katonazenész teljesen a tanításnak és muzsikálásnak szentelhette az idejét, ugyanis a

³⁴ *Nemzeti Társalkodó*. 1840. július 3.

³⁵ 1837-es *Jegyzőkönyv*, 50.

Muzsikai Conservatorium küldöttsége Ferenc Ferdinándtól személyes audiencián kért protekciót tagjának.³⁶ 1837-től hegedűtanárnaként Diószegi Mihály tevékenykedik. A volt tagtárs, akkor már Pesten elismert karnagy, Erkel Ferenc ajánlására 1843-ban Grosspeter helyére Kinsburg Károlyt alkalmazza a vezetés.

A jegyzőkönyvek adatai szerint a munkáló, tehát aktívan muzsikáló tagok is besegítettek időnként a tanári kar munkájába. A Muzsikai Egyesület tagjainak névsorában 1833–34-ben szerepel Erkel Ferenc,³⁷ aki kolozsvári éveiről utólag elismeréssel nyilatkozott.³⁸ Az egygyé vált Muzsikai Szorgalom- és Templomi és Színészi Muzsikai Társaság tagjainak 1835-ös, első közös gyűlésén említik első ízben mint munkáló tagot Erkel Nepomuk Jánost (Ferenc testvérét) és Brassai Sámuel. Hogy a Kolozsváron időző vendégművészek vagy operatársulatok tagjai foglalkoztak-e, mikor és milyen keretek közt az iskolai növendékekkel vagy zeneoktatással, további kutatást tesz szükségessé.³⁹

A Muzsikai Egyesület első énekes tanulói közé tartozott Klein Róza, a későbbi Schodelné, aki a kassai *Szemlélő* hírlap cikkírója szerint „az itten 1819-

36 Az erdélyi Országgyűlésen 1837-ben még nem kérelmezik a Muzsikai Conservatorium tagjai a színház és emellett intézményük felsőbb pártolását. A magyarországi Diétán ez a tárgy már 1830-ban szóba került. L. Bényei Miklós, *Oktatáspolitikai törekvések a reformkori Magyarországon*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1994, 256–264.

37 1834 januárjában Erkel, a Muzsikai Egyesületben addig példa nélkül való módon, tagként szervezhetett koncertet saját javára. Így módon búcsúzott az intézménytől, Kolozsvártól és közönségétől.

38 „Ami vagyok, az mind Kolozsváron töltött éveimnek köszönhetem. Ott műveltem ki magamat zongoraművészek, ott tanultam legtöbbet, ott lelkesítettek, ott kötötték lelkemre a magyar zene felvirágoztatásának ügyét [...]” Idézi Ábrányi Kornél, *A magyar zene a XIX. században*. Budapest, 1900, 63., valamint: „[...] igen kedves, felejthetetlen emlékek kötnek engem Kolozsvárhoz – ahol nem csak alapját vettem meg szerény ismereteimnek, de megkönnyített, szerencsésebb haladásomat is nagy részben ottani legbensőbb barátaim szíves részvételének, szakadatlan buzdításának köszönhetem, – mit mindenkor hálás elismeréssel bevallani szeretek!” Idézi Lakatos István, *A kolozsvári Dalkör tiszteletbeli tagjai: Mosonyi, Erkel, Ábrányi, Ruzitska és Liszt*. In: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére* (szerk. Bónis Ferenc), Zeneműkiadó, Budapest, 1973, 81.

39 Almási István utal arra, hogy Déryné Széppataky Róza hosszú kolozsvári vendég szereplése alatt (1823–1827) foglalkozott énekesekkel. L. Almási István, *Erkel és Kolozsvár*. In: *Erkel Ferencről és koráról, magyar zenetörténeti tanulmányok* (szerk. Bónis Ferenc), Püski Kiadó, Budapest, 1995, 97, valamint Lakatos István, *A kolozsvári magyar zenés színpad (1792–1973)*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1977, 33. Mivel, mint már fentebb láttuk, ebben az időszakban szünetelt az Egyesület tevékenysége, a kutatásnak ebben a szakaszában nem rendelkezünk e tárgyban részletesebb forrásokkal.

ben felállított énekiskola legszerencsésebb növendéke”.⁴⁰ Kiss Juliánna, Udvarhelyi Miklós színész felesége énekelni tanult az újonnan alapított Muzsikai Egyesületben. Bartalus István, a magyar zenetudomány egyik első, kiemelkedő alakja is részt vett joghallgató korában, az 1840-es évek elején a Conservatorium képzésében, és Brassai barátsága mellett az igazgató pártfogását is élvezte.⁴¹

A kolozsvári Muzsikai Conservatorium tagjaként vagy annak iskolai képzésében részt vevő művészek pályájának sikerét minden bizonnyal indíttatásuk is befolyásolta. Ez a tény csak emeli a Conservatorium helytörténeti, művelődéstörténeti és nem utolsósorban zenetörténeti jelentőségét.

Összegzés

A XIX. századi Kolozsvár kulturális és zenei életének igen értékes szegmense a helyi Muzsikai Egyesület története, hiszen a Muzsikai Conservatorium évtizedeken keresztül adott „zenei táplálékot” a város polgárainak. Célja volt meghonosítani, megkedveltetni, általánossá tenni a hangszer- és énektanulást, egyszerűen alkalmat teremteni a muzsikálásra. A tevékenységek zenei koncepciója és tartalma, az oktatás rendszere, valamint az intézmény helyének és jelentőségének megállapítása Erdély és Magyarország zenetörténetében további kutatásokat tesz szükségessé, de az máris megállapítható, hogy mekkora hatása volt a Conservatoriumnak Kolozsvár zenei életének fejlődésében. Az Egyesület már a század elejétől egybefogta, irányította a város számottevő komolyzenei, zenés-színházi eseményeit, és oktatási intézménnyé válása a korabeli művelődéstörténeti összefüggésekben mint egy felzárkóztatási program része jelenik meg. Ez a folyamat következetes, összehangolt munkát, komoly ellenőrzést, tervezést, belső fegyelmet, a támogatókkal való folyamatos együttműködést jelentett, és mindenekelőtt határozott zenei és pedagógiai koncepciót feltételezett. A szakképzett tagok munkájának köszönhetően megfelelően tudták nevelni a következő (muzsikus) nemzedéket, igényes művek bemutatásával és nem utolsó sorban rendszeres, gyakori koncertjeik révén formálták a közönség ízlését. Így válhatott lehetségessé tá-

40 Schodelné egyetlen, a Muzsikai Egyesülettel közös fellépéséről l. Kovács (Sófalvi) Emese: *Schodelné hangversenye Kolozsváron*. In: *Ismertség: interkulturális kapcsolatok a színház révén (XVII–XIX. század)* (szerk. Egyed Emese), Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2005, 77–88.

41 Sz. Farkas Márta: *Bartalus István*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976, 12.

vol a fővárostól, egy színvonalas és megbízható, a helyi kulturális erőket értelmesen összefogó, szolgáltató, oktató és önkifejező művészeti intézmény kialakítása és sikerrel való működtetése.

Az alapítást követő évtizedekben a magyar zenei szakoktatás egyik legelső intézete, a kolozsvári Muzsikai Conservatorium célkitűzései elvben alig változtak. Az intézmény az 1819-ben megfogalmazott eszményképektől nem térve el, a hangversenyek és különböző zenei megnyilvánulások mellett szilárd alapokra helyezte a zenei oktatást, lehetőséget teremtve a mindkét nembeli ifjúságnak, hogy „a szív érzését nem kevésbé nemesítő iskolában” társadalmi helyzetétől és vallásától függetlenül „édes érzéssel teljes szép mesteriséget” tanulhasson.

Könyvészet

*** *Hasznos Multságok*. 1819–1823.

*** *Hazai s Külföldi Tudósítások*. 1823–1839.

*** *Hazai/Erdélyi Hiradó*. 1828–1844.

*** *Nemzeti Társalkodó*. 1835–1839.

*** *Satellit des Siebenbürger Wochenblattes*. 1840, 1841.

A Kolozsvári Nemes Musikai Conservatorium 1837., 1840. és 1841. évben tartott Gyűléseinek Jegyző-Könyve. Kézirat, Colecția de documente 11, Kolozsvári Egyetemi Könyvtár.

Ábrányi Kornél, *A magyar zene a XIX. században*. Budapest, 1900.

Almási István, *Erkel és Kolozsvár*. In: *Erkel Ferencről és koráról. Magyar zenetörténeti tanulmányok* (szerk. Bónis Ferenc). Püski Kiadó, Budapest, 1995, 96–102.

Benkő András, *Haydn-bemutató Kolozsváron*. In: *Zenatudományi tanulmányok* (szerk. Szabolcsi Bence – Bartha Dénes), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1960, 675–686.

Benkő András, *A romániai felsőfokú zenei oktatás történetének vázlata*. In: *Erdélyi Múzeum*, 1997, 59. kötet, 220–231.

Bényei Miklós, *Oktatáspolitikai törekvések a reformkori Magyarországon*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1994.

Conservatoriul Maghiar (Magyar Konzervatórium iratai), 1819–1950, Kolozsvári Állami Levéltár, Fond 1188.

Ferenczy Zoltán, *A kolozsvári színészet és színház története*. Kolozsvár, 1897.

Kovács (Sófalvi) Emese: *Schodelné hangversenye Kolozsváron*. In: *Ismertség: interkulturális kapcsolatok a színház révén (XVII–XIX. század)* (szerk. Egyed Emese), Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2005, 77–88.

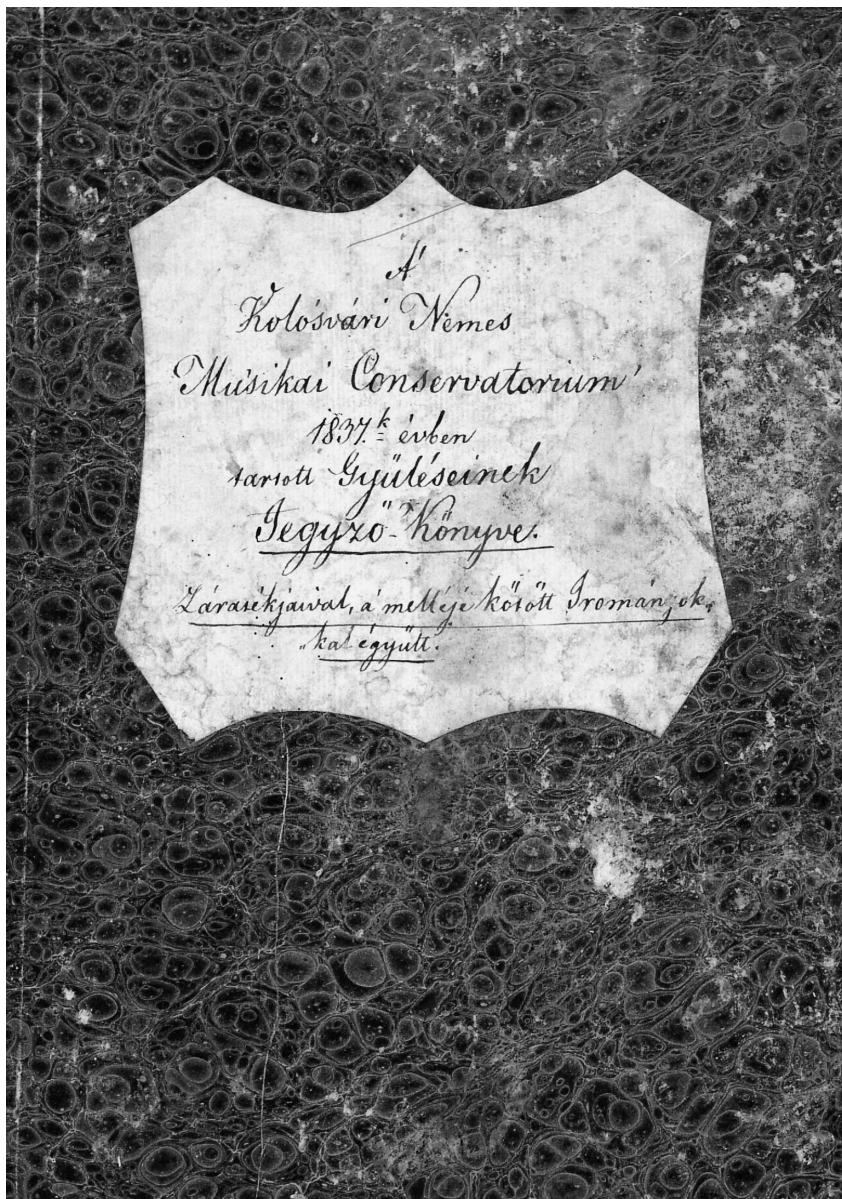
- Lakatos István – Ruzitska Lajos, *Kolozsvár zenei élete 125 éven át (1819–1944)*. Kézirat, Kolozsvári Egyetemi Könyvtár, MS 4743.
- Lakatos István, *A kolozsvári Dalkör tiszteletbeli tagjai: Mosonyi, Erkel, Ábrányi, Ruzitska és Liszt*. In: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére* (szerk. Bónis Ferenc), Zeneműkiadó, Budapest, 1973, 79–84.
- Lakatos István, *A kolozsvári magyar zenés színpad (1792–1973)*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1977.
- Lakatos István, *A muzsikusz-Ruzitskák Erdélyben*. Minerva Irodalmi és Nyomdai Műintézet, Kolozsvár, 1938.
- Lakatos István, *A százhusz éves kolozsvári magyar zenekonzervatórium születése*. In: *Erdélyi Helikon*, 1939, 520–525.
- Lakatos István, *Szimfonikus zene Kolozsváron I*. In: *Zenetudományi írások 1983* (szerk. Benkő András), Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1983, 194–214.
- Legány Dezső, *A magyar zene krónikája*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1962.
- Okmány- és irománytár az Erdélyi Múzeum-Egyesület történetéhez I. 1841–1859. Válogatta és sajtó alá rendezte Egyed Ákos és Kovács Eszter. Erdélyi Múzeum-Egyesület kiadása, Kolozsvár, 2009.
- Ruzitska Lajos, *A kolozsvári zenekonzervatórium és Ruzitska György (Képek Kolozsvár zenei életéből a XIX. században)*. In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára* (szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1953, 601–610.
- Sz. Farkas Márta, *Bartalus István*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976.
- Tari Lujza – Iványi-Papp Mónika – Sz. Farkas Márta – Solymosi Tari Emőke – Gulyásné Somogyi Klára, *A Nemzeti Zenede*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, Budapest, 2005.
- Ürmössy Lajos, *A kolozsvári Zene-Conservatórium története 1819-től 1878-ig*. Kézirat, Kolozsvártt, 1892, Akadémiai Könyvtár, MsR 2833.

Mellékletek

1. A Kolozsvári Muzsikai Conservatorium 1837. évi jegyzőkönyve. (Kolozsvári Egyetemi Könyvtár, Kézirattár, Colectia de documente 11.)
2. Ruzitska György *Énekiskolája*. (Gheorghe Dima Zeneakadémia Kottatára, Kolozsvár, 1426 I. a, D.)
3. A Muzsikai Szorgalom Társaság pecsétje.
4. A Muzsikai Conservatorium pecsétje.

5. A Muzsikai Conservatorium tevékenységi beszámolója. (Nemzeti Társalkodó, 1840. júl. 3., 1.)

6. Ruzitska György, a kolozsvári Muzsikai Conservatorium igazgatója 1835–1869 között. (Nemzeti Társalkodó, 1840. júl. 3., 1.)



Discant - Soprano v. Canto line
 Az Éneklés Mesterségével Rövid megismerkedés
 1^o Gyakorlás A C. Dur Scala vagy Lajtorja.

Discant kúles
 Altus kúles
 Tenor kúles
 Bassus kúles

Lassu kóták
 Rövid kóták

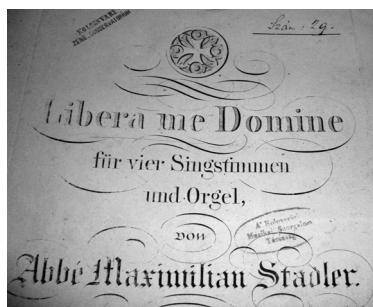
c d e f g a h c c h a g f e d c

A Táblán különböző Változásokkal több példákban taníttatik,
 mind addig míg szöklődseis a' Lajtorján minden hangot elfalálnak

2^o Gyakorlás. Négy fertályos Tactus neme

1 egész ~ v. négy fertályos kóták
 2 fél ~ v. két fertályos kóták
 3 fertályos kóták
 4 fertályos kóták

INV. 186 7751



NEMZETI TÁRSALKODÓ.

Második félév.

Kolozsvár, Julius' Szán, 1840.

I. szám

Tartalom: A' kolozsvári muzsikai Conservatorium' jelen állapota, (---) 1. l. Közlemények Erdélyről, (Vándor) 4. l. Egy képmutatványkori történet, (Jakab Elek) 7. l.

A' kolozsvári muzsikai Conservatorium' jelen állapota.

Azon ígéretnél fogva, melyet jóval ezelőtt az Edélyi Híradóban tevénk, lehető rövid tudósítást közlünk a' már 5 év alatt fennálló 's királyi helybenhagyással megerősített Kol. Muzsikai Conservatorium' jelen állapota felől, azon szándékkal: hogy e' hasznos intézet' pártfogói annak tagjai' munkásságáról és a' segedelemül tett adományoknak lelkiismeretesen czelra fordításáról pontos átnéztést vehessenek; részint pedig éppen ez átnézés által — melyből az intézet' gyenge és nem bizonyos értéke világosan látható — több főrangú és hazafi pártfogót buzdítsunk annak gyámolítására, minekutána az Egyesület maga munkálódásaival azt békizonyítá, hogy egész iparkodással a' jobbra és tökéletesebbre törekszik.

A) Átnézése a' pénztári számlatoknak januarius' 1-jétől december' végéig.

Bévételek:

1838ban	ft.	kr.		1839ben	ft.	kr.
Rendelkezés alá tartozó pénztár-maradék - - -	164	— 19.	1.	" " " " "	63	— 24 $\frac{1}{2}$.
Az aláíróktól utánpótlólag tett fizetések - - -	430	— 50.	2.	" " " " "	94	— 10.
Az aláírók' folyó részvényei -	537	— 30.	3.	" " " " "	486	— 26.
Nevendékek' iskolai díjai -	289	— 50.	4.	" " " " "	500	— 50.
Hangversenyek és egy álar-czos bálból - - -	604	— 25 $\frac{1}{2}$.	5.	" " " " "	1308	— 47.
1000 rf. tőkének hátra lévő és folyó kamatja - - -	75	— —	6.	" " " " "	60	— —
Önkéntes ajándékok és kisebb bévételek - - -	87	— 40.	7.	" " " " "	110	— 50.
Bévételek' summája 2,189 ft. 15 $\frac{1}{2}$ kr.				- - - -	2,623 ft. 47 $\frac{1}{2}$ kr.	



Kivonat

Az 1819-ben alapított kolozsvári Muzsikai Egyesület később nevével (Muzsikai Conservatorium) is jelezte kettős, egymástól elválaszthatatlan célját, a zene művelését és oktatását. Zenés megnyilvánulásai (hangversenyek, zenés-színházi előadások, egyházi szolgálat stb.) és iskolája az évek során a város és vonzaskörzete kulturális életének szerves részévé váltak. Jelen tanulmány a kevés hiteles elsődleges forrás – az Egyesület fennmaradó töredékes irattári dokumentumai, kéziratos jegyzőkönyvek és egy 1892-es, ugyancsak kéziratos intézménytörténet – felhasználásával és azokat a korabeli sajtó híreivel kiegészítve rekonstruálja az Egyesület történetének első három évtizedét (1819–1848). Az írás a kutatás történetében első ízben tesz kísérletet a Muzsikai Conservatorium pedagógiai és oktatástörténeti vonatkozásainak vizsgálatára, foglalkozik az intézményesülés formáival és a tanári gárda, az igazgatók, valamint a jeles tanítványok és tagok névsorának ismertetésével.

Abstract

Established in 1819, the Muzsikai Egyesület (Musical Society) later Muzsikai Conservatorium in Cluj/ Kolozsvár had two, inseparable aims: practicing and

teaching music. In time all its musical manifestations (concerts, collaborations with the theater, ecclesiastical service etc.) as well as its school took an important part in the cultural life of the town and its surroundings. Based on the few remaining sources and documents (written proceedings, minutes of meeting and an 1892 history of the Muzsikai Conservatorium) completed with sources from the contemporary media, present study reconstructs the history of three decades (1819–1848) of the society. For the first time in the history of this project the writer attempts to summarize the pedagogical aspects, ways of establishment and enumerates musical teachers, directors as well as the best students and members of the first constant musical institution of Transylvania.

Emlékek a kolozsvári magyar zenekritika történetéből – Brassai Sámuelről Lakatos Istvánig

Kulcsszavak: kritika, krónika, szakterminológia, zenei szakíró elődök, zenei élet.

Key-words: criticism, chronicles, terminology, music writer ancestors, music life.

Mi a kritika?

A kritika szó eredeti jelentése a görög *krino* szóra vezethető vissza, ami ítéletet jelent, viszont ha a sajtókritikára gondolunk, megelőbb a megítélés, esetleg bírálat, akár irodalmi, képzőművészeti, színi, tánc- vagy zenei alkotásról, eseményről szól. Korunk legfrissebb kritika válfaja a rádió- és tévé-, valamint a reklámkritika. Földes Anna szerint a kritika „nem ítél – megítél,” melynek feladata a nagy művészeti alkotásokból levont esztétikai elveket a megítélendő művekre alkalmazni.¹ A kritika tehát valójában nem is bírál, hanem elbírál, így tehát a kritika az elemzés útján létrejött nem csupán negatív, hanem pozitív megítélést is jelent. A kritika a sajtóműfajok rendszerében több tagból álló, véleményalkotó, publicisztikai családhoz tartozik. A kritikai rendszeren belül megkülönböztetünk: irodalom-, színház-, képzőművészeti-, film-, zene-, tánckritikát. Habár a felsorolt művészetek kritikájának mindegyike műfaj-tipológiailag azonos sajátosságokkal rendelkezik, minden művészeti ágnak ki kell nevelnie szakképzett íróit, akik a sajátos szakterminológia függvényében alkothatnak véleményt, írhatnak bírálatot a sajtóban. Napjaink sajtóviszonyai között azonban – főleg gazdasági megfontolásból – nem minden lap engedheti meg magának a csak egy területre szakosodott kritikusok szerződtetését, így gyakran előfordul, hogy ugyanaz a sajtómun-

1 Földes Anna, *A műkritikáról*. In: *Új műfajismeret* (szerk. Bernáth László), Sajtóház Lap- és Könyvkiadó Kft., Budapest, 2002, 121.

katárs írja a lapban a színi, film-, zenekritikát, könyvismertetést vagy éppen a sporttudósítást.²

A kritika szóról, nagy általánosságban valamilyen negatív vélemény jut az ember eszébe. Angi István esztéta szerint: „Kritikán a profán szemlélők a megfigyelt jelenség cáfolását, megsemmisítését, kiküszöbölését, hatálytalánítását értik. A kritika a maga gyakorlati valóságában a kivizsgált jelenség számonkérését, ellenőrzését, megítélését (legyen az pozitív vagy negatív) jelenti. Tehát a kritika lehet dicsérő, pozitív is. A kritika valódi tartalma a kutatót jelenség lényegének a feltárása, annak érdekében, hogy az olvasó azt megértse, elsajátítsa, befogadja. A kritika végső célja a műről, az előadásról és a befogadásról alkotott ízlés és esztétikai bírálat ellenőrzése (igazolása vagy cáfolása). A kritika az esztétika próbaköve és annak gyakorlata új elméletek, fogalmak, kategóriák és a végsőkben egy új esztétikai-művészi gyakorlat létrehozásának alapja”.³ Balázs Géza meghatározása szerint: „A kritika vagy műbírálat értékelő írás valamilyen művészeti alkotásról. A műbírálat tárgya lehet irodalmi, képzőművészeti alkotás, film, színházi előadás, sőt mindennapi környezetünk tárgyai. [...]”⁴

Mi a zenekritika?

A zenekritika a zene és a zenei élet aspektusait értékeli. Az Oxford University által kiadott Grove-lexikon a világ legelismertebb zenelexikonja, a *criticism* címszó alatt, szinte harmincoldalnyi terjedelemben foglalkozik a zenekritikával. A zenekritika definiálását szűkebb és tágabb értelemben a következőképpen fogalmazza meg: „szűkebb értelemben a zenekritika tipikusan a naprakész, periodikus közlésre létrehozott olyan szakírás, amely a zene és a zenei élet aspektusait értékeli. Ilyen értelemben véve, az újságokban és periodikákban megjelenő zenei kommentárok is a zenekritika hatáskörébe tartoznak. Tágabb értelemben a zenekritika elsősorban a hivatásos szakírók egyfajta gondolkodási módja, amely viszont sokféle más keretben is megjelenhetik. A tágabb értelemben vett zenekritika ugyanakkor egy olyan tipikus szándék, amely arra törekszik, hogy a szakírásokban a zenét releváns módon értékelje; ugyanez a gondolkodásmód szerepel a zenetanításban, a zené-

² Uo. 122.

³ Angi István, *Zeneesztétikai előadások*. I. kötet, Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2003, 22–23.

⁴ Balázs Géza, *Újságírás, rádiózás*. Haza és Haladás Alapítvány, Diákújságírók Országos Egyesülete, Budapest, 1995, 64–65.

ről szóló konverzációban, az egyéni reflexiókban, és a zenetörténeti, elméleti, valamint a biografikus jellegű írott műfajok sokaságában”.⁵ (K. G.: *szabadfordítás*)

A muzikológia és a zenekritika kapcsolata

A zenekritika a muzikológia egyik szakterülete. A zenetudós általában a zenei múltat kutatja, lejegyzéseket interpretál, kéziratokat tanulmányoz, és tudományos következtetéseket fogalmaz meg. A kutató munkáját az objektivitás, a logikus gondolkodás, a szigorú precizitás mellett az értelmes, tudományos fogalmazás jellemzi. Kutatásait elméleti munkákban/traktátusokban, monográfiákban, tanulmányokban, kritikai írásokban teszi közre, hangsúlyt fektetve a szaknyelvre, a szakterminológiára. A rigorózus tudományos igény-nel megírt zenetudományi munkák olvasótábora szűk körű, felhasználói általában a szakemberek. A tudományos zenekritika és az újság-zenekritika között számos hasonlóság és különbség rejlik. Mindkettő egy gondolkodási forma, egy attitűd, ami az újságkritikában a kommunikációs tudomány eszközeivel egészül ki. Az intuíció, az ösztönös felismerés, az igazság élményszerű felismerése és a ráció, a józan ész, az ésszerű magyarázat mind a tudományos, mind a publicisztikai céllal írt zenekritikának sajátossága. Míg a tudományos kritikában összefonódhat a múlt és a jelen, az újságkritika az aktuális zenei eseményekről nyújt naprakész, tetszetős, közérthető információt. Miközben a tudományos kritika felmér, elemez, argumentál vagy éppen polemizál, a zszurnalisztikában a kritika szerepe az informálás mellett a népszerűsítés, valamint az értékek minősítése, bírálata. Mind a két típusú kritika sokoldalú zenetudományi képzést igényel, miközben az esztétika, filozófia, pszicho-szociológia és irodalom szempontjaival interferál. A zszurnalisztikában mindez írói készséggel társul, ami a nem szakértők számára is közérthető, tetszetős fogalmazásmódban ölt testet. Habár a zenetudományi

5 Zenekritika szócikk. In: *** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (szerk. Stanley Sadie), Second edition, Oxford University Press, 2001, 6. kötet, 670–698.

„Understood narrowly, it is a genre of professional writing, typically created for prompt publication, evaluating aspects of music and musical life. Musical commentary in newspapers and other periodical publications is criticism in this sense. More broadly, it is a kind of thought that can occur in professional critical writing but also appears in many other settings. In this broader sense, music criticism is a type of thought that evaluates music and formulates descriptions that are relevant to evaluation; such thought figures in music teaching, conversation about music, private reflection, and various genres of writing including music history, music theory and biography.”

tanulmányokhoz, kritikához hasonlóan a szaknyelv használata az újság-zenekritikának is primordiális követelménye, a kritikus szubjektív véleményformálásával, emelkedettebb, gondozottabb stílusával szélesebb tömegeket szólít meg, egyidőben szól a szakemberhez és a zenét kedvelő hallgatóhoz. Célja a figyelemfelkeltés, a tájékoztatás, értékelés/bírálat, valamint a nevelés.⁶ A széles közönségnek írt zenekritika története szorosan összefonódik a sajtóéval, hibái a sajtó hibáival.⁷

A zenetörténet, zenekritika és krónika sajátosságai. Hasonlóságok és eltérések

Az alábbi táblázat hét összehasonlítási szempont – meghatározás, kutatási terület, cél, módszer, műfaj, a közlés helye, és a képzés – szerint világít rá azokra a hasonlóságokra és különbségekre, amelyek a zenetörténet – mint a muzikológia résztudománya –, a zenekritika, és a krónika között észlelhetők.

I. táblázat: A zenetörténet, zenekritika és krónika közötti hasonlóságok és különbségek

Összehasonlítási szempontok	Muzikológia és résztudománya, a zenetörténet	Tudományos zenekritika	Újság – zenekritika	Újság – zenekrónika	Visszapillantó zenekrónika
Meghatározása	Tudomány és diskurzus, amelynek alapja a ráció.	Gondolkodási forma és attitűd, amelyben az intuíción és a ráció harmóniája érvényesül.	Gondolkodási forma és attitűd, ami az intuíción és a ráción épül + kommunikáció-tudomány	Kommunikáció-tudomány	Gondolkodási attitűd + kommunikáció-tudomány
Kutatási terület	Egyetemes és helyi aspektusok. A zenei múltat kutatja. Kéziratokat tanulmányoz. Lejegyzéseket interpretál. Szigorúan betartja a kronológiát.	Egyetemes és helyi aspektusok. Múlt és jelen.	Helyi aspektusok. A jelent örökíti meg. A pillanat élményét fogalmazza meg. Véleményt nyilvánít műről, előadásról, közönségről, figyelembe véve a zenetörténeti utalásokat, a zenei formát és stílusokat, az esztétikai elvárásokat.	A jelenről tájékoztat. Rendszeres, kronologikus beszámoló a zenei eseményekről.	Helyi aspektusok. A múltat tükrözi, összefoglaló jellege van, például: egy év, egy korszak krónikája.

6 *** *Muzicologia și jurnalismul*. (szerk. Laura Vasiliu), Editura Artes, Iași, 2007, 13–17.

7 Csíkvári Antal, *Zenei kistűkőr*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1962, 294.

Célja	Az igazság tükrözése. Tudományos következtetések/összefüggések megfogalmazása, a múlt értékeinek tényszerű feltárása. A tudomány fejlesztése.	Kulturális/zenei értékek tudományos elemzése/bírálat.	Aktualitás, közérthetőség és tetszetőség. Elemzés/bírálat, amely a műre/alkotásra, az előadásra/interpretálásra és a közönség reakciójára, nevelésére irányul.	Aktualitás, közérthetőség	Informáló. Nem von le következtetéseket. Az összegző krónikának lehetnek következtetései, például egy hangverseny- vagy operaévről.
Módszere	Objektív. Tényfeltáró. Megállapít. Magyaráz. Szisztematizál. Definiál. Elemez, de nem bírál. Informáló.	Objektív/szubjektív. Felmér. Argumentál. Polemizál. Elemez és bírál.	Objektív/szubjektív. Informál. Népszerűsít. Promovál. Minősít/értékel. Elemez és bírál. Eseményfeltáró. Nevelő.	Objektív. Nem elemez, nem bírál, csak regisztrál.	Objektív. Tényleíró. Informáló, relatáló. Összegző.
Műfaja	Tanulmány, amelyben érvényesül az interdiszciplinaritás/történelmi, kulturális, művészeti, esztétikai, filozófiai háttér.	Publicisztikai műfaj	Publicisztikai műfaj, amelyben a művek elemzése objektív, az előadás elemzése / bírálat szubjektív. Szövegében érvényesülnek az esztétikai fogalmak (szép, eszményi, magasztos, fenséges stb.). Általában a már megtörtént zenei eseményt tárgyalja, ha pedig előremutató, akkor perspektivikus, távlati kritikáról beszélünk	Publicisztikai műfaj, amely elemzés nélkül informál egy adott eseményről.	Publicisztikai műfaj. Napilapban közölt esemény-beszámoló. Összehasonlító vizsgálatá válhat, ilyenkor a ténytől az objektív kiértékelés irányába mutat.
A közlés helye	Szaklapok. Könyv.	Szaklapok	Helyi sajtó	Helyi lapok	Helyi lapok
A képzés szerint	Specializálódást igényel a muzikológia kijelölt szakterületére.	Sokoldalú zenetudományi képzést és a társtudományokban, társadalomtudományokban való jártasságot igényel.	Sokoldalú zenetudományi képzést és a társtudományokban, társadalomtudományokban való jártasságot + újságírói készséget igényel.	Sokoldalú zenetudományi képzést és újságírói készséget igényel.	A zenetudományban való jártasságot és újságírói készséget igényel.

A kolozsvári zenei szakírás előzményei

A XIX. század a romániai magyar zeneírás szempontjából összefonódik az-
zal a ténnyel, hogy a város ebben a korszakban zárkózik fel a nyugat-európai
zenei élethez. Külföldi zenészek hangversenyeznek, zenekari tevékenység
folyik a városban. A romantika százada Kolozsvár zenei életében meghozza
a rendszerezett zenei oktatást, ami magával vonja a zenei képzettség pozitív
irányba való elmozdulását. A német nyelvű sajtót követi a magyar. „Amilyen
mértékben fejlődik a városban megjelenő sajtó olvasottsága, olyan ütemben
jelennek meg a lapokban zenei írások”.⁸ A helyi közösség minden korszak-
ban újabb zenészspezialistákat nevelt ki, akik a lokális zenetörténetben kap-
csolatot teremtettek a múlt és jelen között. Természetesen, inkább a nagy ese-
ményekről maradtak feljegyzések. „A lapok először csak zenei híreket közöl-
nek, majd a zenei eseményekről való megemlékezés, illetőleg értékelés
következik, hogy aztán utat nyisson a nagy muzsikuskok életével foglalkozó
„novellisztikus” jellegű történeteknek. Csak a század (a XIX. század – K. G.
megj.) második felének utolsó negyedében merül fel az igény az oknyomozó,
hiteles adatokon alapuló, tudományos igényű zenei tanulmányok iránt”.⁹

Elődeink értékeit, a reánk testált örökséget, és a jelenben születő kultúrát
erkölcsi kötelesség átadni az utókornak. Jól tudták ezt olyan hírneves előde-
ink, mint Brassai Sámuel, az utolsó erdélyi polihisztor, aki autodidaktaként
tíz nyelvet beszélt, tíz tudományban alkotott, több hangszeren játszott, zené-
ről írt. Mennyivel szegényebb lenne a mai kolozsvári zenetörténet-kutatás,
ha az ő zenekritikái, zeneszerzőkről írt portréi nem maradtak volna fenn az
utókor számára.

Brassai Sámuel, a kolozsvári zenekritika előfutára

Brassai zenekritikusi tevékenységét nem elemezhetjük anélkül, hogy néhány
olyan zenei aktivitására oda ne figyelnénk, amelyek kritikai érzékét megala-
pozták. Lakatos István *Brassai és a muzsika* című tanulmányában olvashatjuk:
„Brassai életében a zene mindig igen fontos szerepet játszott. Hajnalban kelt.
Első útja papucsban és házikabátban a zongorához vitte, este pedig rendesen

8 Lakatos István, *Kolozsvári magyar muzsikuskok emlékvilága. Szemelvények a XIX. század zenei íásaiból*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1973, 5.

9 Lakatos István, *i. m.*, 6.

olyan házhoz ment, ahol zenét lehetett hallgatni...”.¹⁰ A hangversenyek állandó látogatója és értő hallgatója volt. „Alig volt Pesten tartózkodása alatt olyan hangverseny, melyen meg ne jelent volna. Hosszú, nyurga alakja, ősz, okos feje közismert volt a pesti hangversenytermekben. A korai ifjúságtól kifejlődött zenei érzék és érdeklődés, a jó muzsikussal való állandó érintkezés, a sok olvasás, tanulás, a jó hangversenyek hallgatása erősen kifejlesztették zenei ízlését, így hát nem meglepő, hogy egy-egy jó hangversenyre kocsin megy fel Pestre, Bécsbe, Berlinbe vagy Münchenbe. Bár kedvenc hangszer a zongora volt, és azon bizonyára elég jól is játszott, mert különben nem kísérhette volna a nagy Ernstet, mikor a világhírű »Elégiá«-ját játszotta, szívesen muzsikált harmóniumon is, melyen Bach fugái orgona-szerűen érvényesültek. Házi muzsikálásoknál azonban ha kellett, brácsát, sőt csellót is játszott”.¹¹ Lakatos István olvasatában „bármennyire is örült a pesti élénk zenei életnek és a sok zenei élvezetnek, melyet a főváros hangversenyélete, operái nyújtottak, Brassai mégis visszavágyott Kolozsvárra”.¹² Baráti zenésztársaságának névsorát a város legnevesebb szakemberei alkották, akikkel otthonában együtt muzsikált. Aki csak zenélni tudott, mindenkit beszervezett, hogy az egyttmuzsikálás örömeiben osztozzanak. Ő vezette be elsőként a hetenként előre kijelölt napon, rendszerességgel megtartott kamarazeneesteket. Az előadásoknak és műsorok összeállításának, valamint a betanításnak is leglelkesebb tagja volt, jó ízlése biztosította a zenélések értékét és sikerét is. A XX. századi kolozsvári zenei életben Brassai elsősorban éppen azzal tett nagy szolgálatot, hogy a muzsikát nemcsak az értelmiség, hanem a polgárság körében is megszerettette. Tiszteletbeli tagja volt a Muzsikai Egyesületből kinövő Zenekonzervatóriumnak, ami nagy megtiszteltetésnek számított az akkori város zenei életében, hisz ilyen címet rajta kívül csak Erkel Ferenc, Liszt Ferenc, Joachim József és Johannes Brahms kapott.¹³

Brassai Sámuel, a XIX. századi közismert „Brassai bácsi”-ja, főképp a filozófia és a nyelvészet tudósa volt, „de zenéről sem írt kevesebb odaadással”.¹⁴ Írásait mindig figyelemmel kísérték, mert művészi felkészültsége, írási készsége, jó humora, egy-egy „epés” megjegyzése nemcsak népszerűvé avatták, de a kolozsvári zenekritika terén is tekintélynek örvendett. A kolozsvári ze-

10 Lakatos István, *Brassai és a muzsika*. Forrás: <http://mek.niif.hu/> (1–4). Eredeti szöveg megjelent: Lakatos István, *Brassai Sámuel és a muzsika* (I–V.). Keresztény Magvető, 1941/43. (1.) Letöltés ideje: 2010. 06. 12.

11 Uo.

12 Lakatos István, *Brassai és a muzsika* (2.).

13 Mikó Imre, *Az utolsó erdélyi polihisztor*. Kriterion, Bukarest, 1971, 167–170.

14 Uo. 5.

neírás kialakulásában és fejlődésében Brassai Sámuel (1800–1897) kiemelkedő egyéniség volt, aki – Lakatos István szerint – „élvezhető és tanulságos” zenebírálatokat hagyott az utókor számára.¹⁵ Szelektív történetíróként ráfigyelt egyes eseményekre – így például Erkel Ferenc, Liszt Ferenc hangversenyeire, zeneszerzői tevékenységére –, másokat viszont nem tartott számon. Lakatos megemlíti azok névsorát, akikkel a polihisztor szorosabb kapcsolatot tartott: „[...] Brassainak a nagy művészek közül személyes ismerősei voltak H. W. Ernst, Joachim, Millanolo Teréz és Hubay hegedűsök, Liszt és Erkel a zeneszerzők, és zeneírók közül Id. Ábrányi Kornél és Bartalus István. Ernstről azt írja: »a hegedű legnagyobb énekese«. Valóban jellemző mondás, mert a nagy hegedűsben nemcsak a kitűnő mesterségbeli készségét, hanem remek éneklő hegedűhangját szerették legjobban. Ernstről azt mondja Brassai a *Szépirodalmi Lapokban* (1853/51.): »az iszonyú nehézségek oly játszi és erőtlen legyőzése, melyen ilyen csoda fokon másoknál alig tapasztaltam, nála úgy tűnik, mintha nem is volnának nehézségek.« Majdnem minden nagy énekesnőt hallott, azok közül Artot, Patti és Beardotné meghallgatására Bécsbe és Berlinbe utazott, Lagrange asszonyt pedig, kinek Erkel a Bánk bán operában a La Grange áriát írta, Pesten hallotta”.¹⁶ Kritikai és fejlett esztétikai érzékére vall az a történet, amikor „még a kilencvenes években felutazott Bécsbe vagy Berlinbe egy agyonhirdetett híres énekesnő koncertjére, de már az első ütemek után tudta, hogy csak közepes énekesnőről van szó, hogy a híres dalos nem sokat ér, „minek okáért nyakaköré kerítette condra-gubáját és rögtön elutazott Berlinből”.¹⁷ Kolozsvárott el volt terjedve róla, hogy egy hangversenyre gyalog ment fel Budapestre. Egy újságíró egyszer meg is kérdezte tőle, hogy ez igaz-e. Brassai azt mondotta: „Si non e vero, e ben trovato, mert ha arra került volna a sor, én még azt is megtettem volna. Nagyon szeretem a zenét, ez volt egyetlen mulatságom, vigasztalásom”.¹⁸

Írásai a helyi zenetörténetben fontos állomást jelentenek, mivel átmentették a XIX. századi Kolozsvár zenei életének történetét a következő generációk számára. Ugyanakkor figyelemmel kísérte a lokális és európai zenetörténet közötti kapcsolatot. „1846-ban írja az általa Kolozsvárott szerkesztett *Vasárnapi Ujságban*, melyet elejétől végig ő írt: »Magyar király van Pesten, Liszt a világhíres zongorakirály... s midőn a művész ujjai alatt neki indulnak a

15 Lakatos István, *Kolozsvári magyar muzsikások emlékvilága. Szemelvények a XIX. század zenei írásából*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1973, 18.

16 Lakatos, *Brassai és a muzsika*. In: <http://mek.niif.hu/> (1–4.) letöltés ideje: 2010. 06. 12. (3.)

17 Uo.

18 Lakatos István ebben az idézetben Fitz József, *Brassai Sámuel*. (1911. évf. 81.) című monográfiájára hivatkozik.

magyar népdalok, tüzesen, mint Illés szekeren s mélán búsongva, mint régi szebb élet emléke, még az is eszébe jut a merengő hallgatónak, ami volt, de nincs, s még hírét is elmosta az eső».¹⁹ A zenekritikus Brassai a *Vasárnapi Újság*ban közölt kritikájában Liszt Ferenc budapesti fellépése alkalmával szerette volna az „igazi magyar érzésű honfiút” mielőbb Kolozsvár vendégeként üdvözölni.²⁰ Brassai vágya teljesedett, és amikor Liszt Kolozsvárra jött, lapjában lelkesedéssel írt róla: „Nálunk a zongora bájos hatalmú királya... Liszt Ferenc oly sokat tud feledtetni velünk a rideg jelenből, s viszont oly sokat támaszt fel emlékeink sírjából. Csak az a hujja, hogy kurucok legyünk, midőn hatalmas Rákóczián elandalgunk. Ha szája nem is beszél magyarul, beszél ám művészi tíz ujjá...”.²¹ A megtisztelő zenei esemény napjaiban Kolozsvárt „világvárosnak” nevezte. Az utolsó erdélyi polihisztor, Liszt Ferenc iránti tisztelete és rajongása ellenére, a magyar zongoravirtuóz 1859-ben *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* Párizsban megjelent tanulmányára 1860-ban megjelent *Magyar vagy cigányzene?* című 56 oldalas pamfletjellegű írásában éles kritikusként reagált. S habár még a népdalkutatás, a folklór mint tudomány csak később jelent meg, Brassai már akkor különbséget tudott tenni a magyar és cigányzene között. „Ám ő is elsősorban a nemzeti presztízs megsértésével vádolta Lisztet, ami érzelmi reakció, nem pedig tudományos cáfolat. S az utókor szemében óhatatlanul van valami tragikomikus abban, hogy Brassai is – akárcsak a dilettáns nótaszerzők, de éppígy Bartalus István – Liszt valószínű tévedésének cáfolatakor maga is téves premisszából indult ki: hiszen kizárólag a magyar nótát tartotta nemzeti zenének”.²²

Okfejtései összegzéseként Brassai határozott tiltakozással fordult Liszt Ferenchez: „Csupán csak arra kérjük sokszor emlegetett és mindannyiszor cáfolt hazánkfiát, hogy azt, amit ő cigányzenének ír és fest le, ne nevezze magyar vagy magyarok által magukénak vallott zenének, mert ez ellen innepélyesen tiltakozunk”.²³ Szintén a polihisztor írásaiból tudjuk, hogy Erkel Ferenc több évig volt Kolozsvár dédelgetett vendége. Erre a periódusra a nemzeti imaként emlegetett *Himnuszunk* zeneszerzője így emlékezett: „Ami

19 Lakatos István, *Brassai és a muzsika* 3. Lakatos a *Vasárnapi Újság*, Kolozsvár, 1846. (627. sz., 319.) lapban közölt írásra hivatkozik.

20 I. m., Lakatos a *Vasárnapi Újság*, Kolozsvár, 1846. (628. sz., 336.) kritikájában használt kifejezést idézi.

21 Lakatos István, *Zenetörténeti írások*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1971, 167.

22 Hamburger Klára, *Liszt cigánykönyvének magyarországi fogadtatása*, I. rész. In: *Muzsika* 2000. december, 43. évfolyam, 12. szám, 20.

23 Brassai Sámuel, *Magyar vagy cigányzene?* In: Lakatos, i. m., 1973, 135.

vagyok, mindent a Kolozsvárt eltöltött éveimnek köszönhetek. Ott műveltem ki magam zongoraművésznék, ott tanultam a legtöbbet, ott lelkesítettek, s ott kötötték szívemre a nemzeti zene elhanyagolt ügyét...”²⁴

Brassai Sámuel zenekritikái Lakatos István szavaival élve, „fény sugarént mutatták meg az akkori magyar zenebírálóknak a helyes és igaz utat. Ezek a bírálatok feltűnést is keltettek, mert nem csak szakszerűek, igazságosak, de mindig ötletesek és érdekesek is voltak. A közönség élvezettel olvasta őket, mert tanult belőlük, de jól is mulatott mellettük. Mai szemmel nézve, ezek a bírálatok legszebb értékei az akkori zenekritikának. Szinte egyedülállóak voltak a magyar zenebírálat terén”.²⁵ A minden iránt érdeklődő, sokoldalú tudós zenekritikáiban ugyanolyan kérlelhetetlen, szókimondó, őszinte és igazságos volt, mint amilyennek minden más szakterületen mutatkozott, amit művelt. Ha életében írásait nem is övezte a megérdemelt figyelem, egyik életírója szerint azok „még most is utol nem ért példányokként ragyognak irodalmunkban”.²⁶

Brassai Sámuelre úgy tekinthetünk, mint a kolozsvári zenekritika előfutárára, megalapozójára, akitől minden utána következő nemzedék tanulhatott: szakmai elkötelezettséget, állandó kutatási vágyat, becsületes szókimondást, megalkuvások nélküli, őszinte véleményformálást. Zenekritikusi tevékenysége ma is példaértékű. Brassai nagy érdeme, hogy megelőlegezte Bartók és Kodály zeneszerzési hitvallását, miszerint az igazi magyar műzenének a népzeneből kell kiindulnia.

A Brassai-utód Seprődi János

A XIX. századi Kolozsvár zenei életében az első szakírók közt Brassai Sámuel a kolozsvári zenekritika megteremtőjének, Bartalus Istvánt a zenetörténet-írás úttörőjének, Seprődi Jánost pedig az első tudományos módszerekkel kutató zenetörténésznek tartjuk. Angi Isván olvasatában: „Seprődi János munkássága már a hazai modern zenetudomány kialakulását jelenti; esztétika és szociológiai kérdésfeltevésai mindmáig központiak: a művész és közönsége, a nemzeti és egyetemes művészet, a hagyomány és újítás, az eszmény és ízlés dialektikus viszonyát elemzik. Akkor, a két korszak határán

²⁴ Lakatos, *i. m.*, 1971, 130.

²⁵ Lakatos, *Brassai és a muzsika*. In: <http://mek.niif.hu/> (1–4.) letöltés ideje: 2010. 06. 12, 4.

²⁶ *Uo.* 4.

ezek a kérdések a kései romantika útvesztőjében egyszerre sejtették a múlt felülbírálatosságát is, a jövő távlatait is – persze még differenciálatlanul”.²⁷

Az 1848–49-es szabadságharc leverése után nehezen indult meg a művészeti élet Kolozsváron. A XIX. század második felének magyar zenei életét, főleg az 1870 után a késői népszínmű, a csárdás, a dalárda, a szalonzene, a cigányos magyar nóta uralta. A magyar zenekultúra német befolyás alá került, válsága Kolozsváron is megmutatkozott. Benkő András zenetörténész szerint is: „Az Operaház, a Filharmónia, Zeneakadémia egyaránt bizonyos fokú német zenei hatás alatt fejtette ki tevékenységét, és ez az egyoldalúan németes tájékozódás sok tekintetben károsan befolyásolta a magyar zene fejlődését”.²⁸ A nagy zenei események központja a magyar főváros volt, más városok bármilyen igyekezete megmaradt a vidékiesség keretei között. Ilyen kulturális helyzetben lépett színre a vidéknek számító Kolozsváron élő és alkotó Seprődi János. Benkő András olvasatában Seprődi „zenekritikusi hangvételének élességét egy idő múltán nyilván az is fokozhatta, hogy mellőzöttnek érezte magát, legfeljebb az egyszerű tudomásul vételig, igen sokszor talán még addig sem jutott el”.²⁹ Seprődiről a szakirodalom évtizedekig alig vett tudomást. Hagyatéka 1974-ben jelent meg, *Seprődi János zenei írásai és népzenei gyűjtése* címmel, Benkő András és Almási István gondozásában.³⁰

Seprődi Jánosra a kolozsvári zenei élet akkor figyelt fel először, amikor 1906-ban megjelent első nagyobb terjedelmű, összefoglaló jellegű munkája *Emlékirat a magyar zene ügyében* címmel. Ezt a tanulmányt az akkori zenekonzervatórium igazgatóválasztmányának megbízásából készítette.³¹ Alapjában véve nem is volt hivatásos zenész, Brassaihoz hasonlóan autodidakta módon képezte magát. Szorgalma és kitartó akarásvágya eredményeképpen „hamarosán alapos elméleti felkészültségre tesz szert, s egyike lesz azoknak, akik nyíltan, lényegre tapintóan szólnak majd hozzá a zenei élet jelenségeihez”.³² Rövid időn belül a város egyik hangadó egyénisége lesz, aki kritikus szemlélettel bírál, vitatkozik. Teszi mindezt a fejlődés, a jövő érdekében. „Vitatkozás, küzdelem, harc, töprengés, még ha csupán az erőlködésig jutnak is, s ha tán a cselekvés és tett horizontjáig el nem érnek, sokkal többet érnek,

27 Angi István, *Méltó köszöntés*. In: *Utunk*, 1974, XXIX. 20. sz., 3.

28 L. *Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése*. (szerk. Benkő András), Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1974, 7.

29 Uo. 8.

30 Szenik Ilona, *A népzeneutatról*. (Részlet a szerző *Magyar és román népzene* c. jegyzetéből Erdélyi Tankönyvtanács, Kolozsvár, 1998.) 2. rész (1.) Forrás: <http://www.nyeomszsz.org/oroszavak>, letöltés ideje: 2010. 06. 12.

31 Benkő András, *i. m.*, 1974, 457.

32 Uo. 7.

mint az a nyugalom, mely tespedésbe fúl, s még mindig több haszonnal járnak az emberiségre nézve, mint a megállás, amely kezdete a halálnak” – írja 1906-ban.³³ Seprődi zenekritikai munkásságát a XIX. század utolsó évétől számíthatjuk. Első írásai bírálatok és könyvismertetések voltak. Idejekorán megfogalmazta a nyelv és zene viszonyát, és szorgalmazta a nyelvtudomány tanulságai alapján álló zenei kutatások megkezdését.³⁴ A magyar zenei művelődés szempontjából fontosnak tartotta a parasztság zenekultúráját. Szerinte, egy valóban egyetemes értékű magyar műzene csakis a népi gyökerekre támaszkodva valósítható meg. Ez a meglátása a XX. századi második magyar nemzeti iskola képviselőinek, a Kodály–Bartók- és az utánuk következő nemzedék munkásságában lelt igazi talajra. S habár a háborús évek megnehezíthették számára az új magyar műzene mélyreható megismerését, az új zenei próbálkozásokban felfedezte az igazi értéket képviselő Bartók Béla munkásságát.³⁵ Írásaiban előadói egyéniségeket jellemez, bírálja a színház és opera műsorpolitikáját, elítéli a színház vezetőségét az előadások hanyatló színvonaláért, bírálja a közönséget, ha inkább a külsőségeket és nem az igazi művészi értéket „honorálja”. Szót emel a magyar társadalmi középosztály zenei műveletlenségének, a zenei analfabetizmus megszüntetésének érdekében. Kritikaiban nemcsak marasztal és néha elítél, de ösztökél is: a fiatal tehetségek felkarolására, a jóindulatú kezdeményezésekre a színvonalas hangversenyéltre. A zenekritikus munkájában kiemeli az olvasottság, a sokoldalúság fontosságát. A zenekritikusról megfogalmazza a máig is érvényes tömegfelfogást: „Akiket megkritizál, azok azért haragusznak rá: miért bajlódik velők. Akikről nem szól, azok azért neheztelnek: miért nem említi őket is. A közönségnek pedig az nem tetszik: miért rontja közbeszólásaival a mulatóságát, s gondolkodásra készítő megjegyzéseivel miért zavarja a csendes kóródzést”.³⁶ A kritika kritikája rendszerint elkerülhetetlen. Az ő állításait, bírálatait, tanításait, következtetéseit is számtalanszor megkérdőjelezték. De Seprődi vállalta, sőt erkölcsi kötelességének tartotta a véleménynyilvánítást. Angi István szerint „ma már múltbeli kritikáiból a harci szellem, az ügyszeretet mellett Seprődi önkritikáját is kiérezhetjük, hiszen éppen azt marasztalja el módosabb körülmények között is dilettáns módra tevékenykedő kollégájánál, amit bár elsősorban jóval szerényebb kutatói körülmények között és ennek ellenére sokkal kisebb hibaponttal, de ő is elkövetett. Ezért haragja

33 Uo. 7.

34 Seprődi János, *Életrajzi vázlat*. In: Benkő, i. m., 1974, 75–78.

35 Seprődi János, *Bartók Béla művészete*. In: Benkő, i. m., 1974, 266–285.

36 Uo. 43.

önkritika is, amellyel a kultúrtörténészt figyelmezteti a hiányos tényekre, az elhamarkodott konklúziókra és arra, hogy mindezek elsietett nyilvánosságra hozása magát a jövő kutatások perspektíváját is veszélyeztetik”.³⁷ Kritikai hajlamát zenetörténészként sem tagadta meg. A tudományos tanulmányok, ismeretterjesztő művei között megtaláljuk zenetörténeti könyvekről írt bírálatait, ismertetéseit. A tudományosság, a zenei élet helyes irányú fejlődése szempontjából zenei folyóirat beindítását szorgalmazza, ami *Erdélyi Zenevilág* címmel, Farkas Ödön szerkesztésében 1907 őszén be is indul, de az anyagi támogatás hiányában néhány szám után meg is szűnik. Életében több volt a küzdés, mint a siker. Tévedéseinek oka a magyar zenei élettől való elszigeteltségében keresendő, ami gátolta a széles körű kitekintésben. Szerény tanári fizetésével gondolni sem merhetett a főváros opera- vagy hangverseny-előadásaira, és nem álltak rendelkezésére a könyvtárak és szakmúzeumok sem. Mégis konok kitartással végezte sokoldalú tevékenységét. Neki köszönhetjük a *Bartók művészete* című Kolozsváron megjelent posztumusz tanulmányt (*Pásztortűz*, 1924), amely kiindulópontként szolgált a későbbi Bartók-kutatóknak.

Lakatos István, a Seprődi hagyaték örököse

Lakatos István (1895–1989)³⁸ zenetörténészt, zeneírót eredetileg az építésmérnöki pálya vonzotta, de építésmérnöki tanulmányait befejezván érdeklődése a művészettörténet, etnográfia és irodalomtörténet fordult, majd 1946-ban a Bolyai Tudományegyetemen e területen doktorált. Zenei tanulmányait magánúton kezdte. A zenetörténeti kutatásra Seprődi János serkentette, amint azt László Ferenc is megfogalmazta Lakatos 90. születésnapjára megjelent köszöntő írásában: „Lakatos István személyesen vehette át kezéből a stafétabotot. A fiatal mérnök és vonósnégyes-vezető hegedűs előbb szórványosan tudósított zenei életünk eseményeiről, személyiségeiről és jelenségeiről [...] a harmincas években nőtt bele Seprődi zenetörténeti mun-

37 Angi István, *Méltó köszöntés*. In: *Útunk*, 1974., XXIX. 20. sz., 3.

38 Teljes neve: Lakatos István Imre. Írói szignója: *a tempo*. A Gheorghe Dima Zeneművészeti Főiskola Zenetörténeti Tanszékének (1949–63) előadótanára s a Román Akadémia kolozsvári fiókjának főkutatója (1955–68). Kutatási területe az erdélyi román, magyar és szász zenekultúra. Zenetörténeti írásai az *Erdélyi Múzeum*, *Pásztortűz*, *Hitel*, *Studia Musicologica*, *Musica*, *Acta Musei Napocensis*, *Studii de Muzicologie*, a budapesti *Magyar Zenei Szemle* és *Magyar Zene* hasábjain láttak napvilágot. Forrás: *Romániai magyar irodalmi lexikon* (szerk. Dávid Gyula), III.kötet, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1994, 316–317.

kakörébe. Ekkortól kezdve egyre több olyan, az ismeretterjesztő célt és a publicisztikai jelleget meghaladó írása látott napvilágot, amelyekben immár saját kutatásainak eredményeit vitte a nyilvánosság elé. E kutatások következetesen a honi műlra összpontosultak, különös tekintettel zenei intézményeink történetére, zeneművész elődök munkásságára, valamint az egyetemes zene nagyjainak erdélyi és bánági kapcsolataira. Ezeken a területeken úttörő volt, akinek írásaira ma is lépten-nyomon hivatkoznak a nyomában továbbkutató zenetörténészek”.³⁹ Lakatos István egy Banner Zoltánnal 1970-ben folytatott beszélgetésében⁴⁰ maga utalt arra, hogy a Seprőditől átvett munkát „megbízatásnak” vette. Az említett Banner-cikkben Lakatos így emlékezik: „Amikor 1919-ben, a műegyetemi oklevéllel a zsebemben hazatértem és napidíjas mérnöknek szegődtem a városhoz, magához hivatott Seprődi János, a református kollégium tudós tanára, és megkérdezte, nem volna-e kedvem az ő zenei feltáró munkáját folytatni? Mintha csak érezte volna, mennyire sürget az idő: 1923-ban meghalt. És tudod, ki volt ez a Seprődi János?” – tette fel a kérdést Bannernek, aki rögtön válaszolt: „Zenetörténész és folklorista...” „Ennél is több” – felelte Lakatos, és magyarázatként, némi büszkeséggel folytatta: „Amikor 1922-ben Bartók először járt Kolozsváron, azzal érkezett: két embert szeretnék meglátogatni – Seprődi Jánost és Hevesi Piroskát.” Arra a kérdésre, hogy Seprődi mégis vajon miért éppen őt választotta munkatársnak, Lakatos szerényen válaszolt: „Valószínűleg vállalkozókedvem miatt”.⁴¹ Mindezek tudatában úgy tekintünk Lakatos Istvánra, mint a kolozsvári zeneírás Brassai-Seprődi által elindított vonalának XX. századi folytatójára, aki csaknem háromnegyed évszázadon át képviselte a kolozsvári zenei szakírást. A legszélesebb időközt krónikái és zenekritikái ölelik fel, hiszen diákéveitől késő öregkoráig jelen volt ilyen írásokkal, amelyek elsősorban Kolozsvár színes, gazdag hangversenyéletét tükrözték. László Ferenc szerint: „Brassai Sámuel óta nem volt céhünknek ekkora kort megért nagyöregje”.⁴²

Lakatos István születésének századik évfordulóján Benkő András, a zenetörténész utód, az egykori tanítvány tiszteletével, de elfogulatlanul írt emlékezést a muzsikusz Lakatosról, „aki a romániai magyar zeneélet számos terü-

39 László Ferenc, *A tizedik évtized küszöbén*. In: *Utunk*, 1985/9. In: László Ferenc, *Zenén innen zenén túl*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1987, 75–78.

40 Banner Zoltán, *Láthatóvá tenni muzsikáló városokat*. In: *Utunk*. 1970. XXV. 14. sz., 9.

41 Uo.

42 László Ferenc, *A tizedik évtized küszöbén*. In: *Utunk*, 1985/9, In: László Ferenc, *Zenén innen zenén túl*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1987, 76.

letén munkálkodott”.⁴³ Habár Benkő nemzedéke Lakatos Istvánnal csak a második világháború után találkozott a kolozsvári Magyar Művészeti Intézetben, „de az alig ötvenen túl járó férfit már akkor »Pista bácsi«-ként köszöntötte/emlegette az Intézet legtöbb tagja”.⁴⁴ László Ferenc a tudós nyolcvanadik születésnapja alkalmából írt cikkében a város „nagyöregjét” szintén Pista bácsiként emlegeti, miközben néhány frappáns sorban megfogalmazza mindazt az értéket, amit Lakatos István Kolozsvár és az egész ország zene-történetében képvisel: „Képzeljük el Kolozsvár-Napoca zenei életét Lakatos professzor, a mi mindig derűs, városszerte népszerű Pista bácsink nélkül. Elképzelhetetlen! De ő nemcsak egy város híres embere, nemcsak mint a helyi hangverseny- és operaélet krónikása írta be a nevét a mi kis zenetörténetünkbe. Neve és műve nélkül a romániai magyarság művelődéstörténete is elképzelhetetlen: zenei múltunk kutatóinak Seprődi–Lakatos–Benkő filációjában ő a folytonosságot biztosító középnemzedék: egymaga képviseli az utolsó Seprődi és az első Benkő-közlemény megjelenése között eltelt évtizedeket”.⁴⁵ Akik ismerték, akik írtak róla, még a kilencvenedik életéve felé haladó tudósban is „állandó jókedvét”,⁴⁶ ízes humorát tartották élete elixírjének. Emlékező írásában Benkő András is hangsúlyozta Lakatos közismert, tréfára hajlamos természetét, miszerint: „Mindenki úgy ismerte, mint a fiatalos jókedv megtestesítőjét. Tréfára, szójátékra mindig készen fokozta a vidámságot vagy oldotta a nyomott hangulatot. Közismert, értékelt előadói képessége élő változatában érvényesült elsősorban, de nyomtatásban megjelent tréfái sem maradtak hatástalanok. (László Béla, a Korunk szerkesztőségének főtítkára füzetnyi adomáját gyűjtötte össze és készítette sajtó alá. Kár, hogy mai napig sem jelentek meg kötetben: sok kellemes perccel ajándékozta volna meg olvasóit!)”.⁴⁷ László Ferenc egy későbbi írásában az ember-tudóst „örökifjú aggastyán”-ként emlegeti, aki „mindennemű perccérdekek fölé emelkedve, bölcs derűvel éli világát [...] Ezrével meséli a vicceket, és róla is számtalan adoma terjed szájról-szájra. [...] Pista bácsi a maga állandó jókedvével valóságos lelki klinika. [...] Jelenlétében nem lehet csüggedni, és körülötte az embernek az az érzése, hogy lelkében kitört a világharmónia”

43 Benkő András, *Lakatos István (1895–1989)*. In: *Erdélyi Múzeum*, 57. kötet, 1995. 1–2. füzet. Forrás: <http://epa.oszk.hu/00900/00979/00009/08benko.htm>, Letöltés ideje: 2011. 08. 30.

44 Uo. <http://epa.oszk.hu/00900/00979/00009/08benko.htm>, Letöltés ideje: 2011. 08. 30.

45 László Ferenc, *Lakatos István. Művelődés*. 1975/3. In: László Ferenc, *i. m.*, 1987, 73.

46 László Ferenc, *Ő megéri, mi megérjük? A Hét*. 1980/11. In: László Ferenc, *i. m.*, 1987, 75.

47 Benkő András: *Lakatos István (1895–1989)*. In: *Erdélyi Múzeum*. 57. kötet, 1995. 1–2. füzet. Forrás: <http://epa.oszk.hu/00900/00979/00009/08benko.htm>, <http://epa.oszk.hu/00900/00979/00009/08benko.htm>, Letöltés ideje: 2011. 08. 30.

– olvashatjuk az idézett cikkben. László Ferenc, az akkori zeneszerző-szövetség titkáranak, Vasile Tomescunak egyik találó megjegyzését is idézi, miszerint Lakatos István „példaképünk az optimizmusban”.⁴⁸ Lakatos István ízes humora abban az emlékiratban is megmutatkozik, amikor elmeséli, hogyan vette rá Kodály, hogy egy „róla fabrikált sztorit” mondjon el, néhány emléktárgy fejében. Habár Lakatos egy ideig szabadkozott, hogy ő „mindig nagy tisztelője” volt a Mesternek és róla semmilyen tréfás „Kodály-történetet” nem terjesztett, végül egy Nagy István-kórushangverseny kapcsán, amelyen Kodály-remekművek hangzottak el, eszébe jutott egy mosolyt előcsaló történet: „... a folyosón hozzám jött Nagy István, és megkérdezte tőlem, hogy mit szólok az előadott művekhez. El vagyok ragadtatva – mondom – hiszen egyik szebb a másiknál. Ez a hangverseny emlékezetében marad mindazoknak, akik meghallgatták. Azután azt kérdezte tőlem, mi a véleményem az előadásról. Remek volt minden, szívemből gratuláltam a jól végzett munkához, a pompás előadáshoz. No, mondja Nagy István, még csak azt kérdem meg tőled, hogy melyik tetszett neked a legjobban? Nekem, válaszoltam, az a kislány, a harmadik sorban, balról a negyedik ... Kodály hangosan nevetett, majd a markomba nyomta a nekem szánt dolgokat, és elbocsátott utamra”.⁴⁹ Lakatos István az első világháborút követően kapcsolódott be a kolozsvári zenei életbe. Kezdetben gyakori muzsikusként kamarazenélt,⁵⁰ majd előadói karrierjét tudományos kutatással egészítette ki. Írásainak, rádióban és szabadegyetemeken tartott előadásainak legkedveltebb témái az erdélyi magyar zenéről, az egyetemes zenetörténet nagyjairól szóltak. Külföldön is tartott előadásai közül a Carl Filtschről szóló értekezéslet öröndött nagyobb sikernek. Zeneművek elemzésére ritkábban vállalkozott, a kivételek közül Sosztakovics V. szimfóniáját, valamint Farkas Ödön dalait említhetjük meg.⁵¹

Az erdélyi zenekritikusok már a XX. század első évtizedeiben felfigyeltek Kodály munkásságára, de jelentőségét, helyét a modern magyar zene kibontakozásában Erdélyben először Lakatos István fogalmazta meg.⁵² Kodály

48 László Ferenc: *Ő megéri, mi megérjük?* A Hét, 1980/11. In: László Ferenc, *i. m.*, 1987, 74–75.

49 *Vendégségben Kodály Zoltánnál*. Első megjelenése az *Utunk*, 1982/49, 6. számában volt, majd *Utunk Kodályhoz* (szerk. László Ferenc), Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1984, 234–235.

50 A Lakatos-kvartett előszeretettel népszerűsítette Bartók, Kodály, Debussy, Dohnányi műveit.

51 Benkő András: *Lakatos István (1895–1989)*. In: *Erdélyi Múzeum*. 57. kötet, 1995. 1–2. füzet, 2.2 bekezdés. Forrás: <http://epa.oszk.hu/00900/00979/00009/08benko.htm>, Letöltés ideje: 2011. 08. 30.

52 *Kodály Zoltán zeneszerzői jelentősége*. In: *Keleti Újság*, 1923. márc. 1., majd 1933-ban az *Erdélyi Szemlében* (XVIII (X). 9.sz. 9., 10. sz. 7., 11–12. sz. 5.) *Kodály Zoltán, a klasszikus magyar*

művészetével való kapcsolatáról ő maga így vall: „Azok közé tartozom, akik tájainkon korán felismerték az új magyar zene és annak keretében Kodály Zoltán jelentőségét. Amíg Budapesten laktam, ahol műszaki tanulmányaimat végeztem a Műegyetemen, rendszeren ott voltam minden hangversenyen, ahol kortárs zeneszerzők műveit játszották. Hazakerülve 1919-ben Kolozsvárra, itt hamarosan bekapcsolódtam a város zenei életébe. Kamarazene-együtteseket szerveztem, és azok keretében próbálkoztam Kodály Zoltán kamarazenéjének tanulásával és nyilvános bemutatásával. A város zenei körei mindezt jól látták. Ennek eredményeként olykor felkértek arra, hogy a helybeli sajtóban írjak az új magyar zenéről és alkotóiról. Már századunk első negyedétől szorgalmasan közöltem kisebb-nagyobb írásokat Kodály Zoltánról és művészetéről”.⁵³ Kodály és Bartók művészetét több ízben méltatta, egyik 1936-ban írt tanulmányában olvashatjuk: „A XX. század első éveiben a hangversenyek műsorán új és szokatlanul különös szerzeményeivel ezt a két új nevet tanulja meg a közönség: *Bartók Béla és Kodály Zoltán* [...]. Ez a két komoly készülségű, nagyműveltségű, mély etikai érzéssel megáldott tehetség, igazuk teljes tudatában, felelősségérzettel járták az utat, melyet maguk elé tűztek”.⁵⁴ Természetes tehát, hogy azt az első Kodály-émlékkönyvet, amely a zeneszerző születésének 60. évfordulója alkalmából jelent meg, elsőként éppen Lakatos István, valamint az a Szöllősy András ismertette, akinek *Kodály művészete* című könyvét is Lakatos recenzálta a *Pásztortűz* című folyóiratban 1944-ben.⁵⁵

Lakatos István életének nagy részét zenehallgatással töltötte. Benkő András a hetvenöt éves mestert köszöntve így írt: „Plakát- s műsorkollekciója nemcsak azt tanúsítja, hogy hosszú éveket tenne ki a meghallgatott hangversenyek ideje (egy élelmes riporter már 1930-ban kiszámította, hogy addig »öt évet ült koncerteken«, s azóta ez az idő megtöbbszöröződött!), e gyűjtemé-

zene megteremtője című tanulmányában. Forrás: Benkő András, *Lakatos István zenei bibliográfiája 1911–1969*. In: Lakatos István, *Zenetörténeti írások*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1971, 245–290.

53 *Vendégségben Kodály Zoltánnál*. Első megjelenése az *Utunk*, 1982/49, 6. számában volt, majd *Utunk Kodályhoz* (szerk. László Ferenc), Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1984, 234–235.

54 Lakatos István, *Az Új magyar műzene*. In: *Tudományos Füzetek* (szerk. Dr. György Lajos), 1936. Az Erdélyi Múzeum-Egyesület kiadása. Forrás: <http://mek.oszk.hu/07400/07489/07489.pdf>, Letöltés ideje: 2011. július 20.

55 Lakatos István, *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára* címmel a *Kalangya* című irodalmi folyóirat 1943-as kiadásában, kétoldali terjedelemben. (188–189.). Szöllősy András, *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára*. Erdélyi Helikon, 1943/5, 283–284.; Lakatos István, *Kodály művészete*. (Szöllősy András könyve). Pásztortűz, 1944/1, 47–48. Forrás: *Utunk Kodályhoz* (szerk. László Ferenc), Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1984, 12.

nyekből megrajzolható városunk zenei életének félszázados múltja”.⁵⁶ Ugyanabban az írásban Benkő is készít egy kis statisztikát mondván: „Amikor évekkel ezelőtt hozzákezdtam zenei bibliográfiájának összeállításához, megilletődve tapasztaltam, a munkához való töretlen viszonyát (kiemelés a szerzőtől! Megjegyzés: K. G.) (zeneírói, publicisztikai tevékenységének eredménye: kilencszáznál több nyomtatásban megjelent cím, tizennégy kézirat és majdnem kétszáz utalás munkásságára). Kirajzolódik a címek özönéből a város zenei életének minden fontos mozzanatában jelenlevő, s erre reagáló zenei közíró és zenetörténésznek a képe, gazdag tevékenysége. Tanúsítanak azonban a címek még valamit: mások alkotó munkájának, előadóművészetének őszinte megbecsülését is”.⁵⁷ Lakatos István zenekritikusi tevékenysége két korszakkal (1923–1928, 1950–1953) bontakozott ki. Írásai között találunk híryananyagot, krónikát, kritikát, könyvismertetést, nekrológot, évfordulós cikket, előzetes beharangozó írást, valamint beszámolót. Szakírásai 1911–45 között leggyakrabban a *Keleti Újságban*, a *Független Újságban*, a *temesvári Zenei Szemlében* jelennek meg. Gyakran közöl a *Napkelet*, *Hölgyfutár*, *Erdélyi Szemle*, *Pásztortűz* című folyóiratokban. 1938-tól kezdve nagy gyakorisággal jelentkezik az *Erdélyi Helikon* havonta megjelenő szépirodalmi és kritikai folyóirat hasábjain. A budapesti *A Zene*, a *Magyar Zenei Szemle* című lapoknak is küldd cikkeket, krónikákat, tanulmányokat. Sokszor ugyanazt a témát átdolgozott formában több lapban is közli. Időszakonként kitartóan ragaszkodott egy-egy újsághoz, folyóirathoz, mint például: 1922–1940 között a *Keleti Újsághoz*, melynek *Zenevilág* címmel külön zenei rovata volt, 1936–1944 között a *Pásztortűz*hez, és szinte azonos időben az *Erdélyi Helikon*hoz 1938–1944, majd 1941–1943 között a *Kolozsvári Estilaphoz*. Cikkeit újraolvasva kirajzolódik a város zenei intézményeinek és zenei életének életének fontosabb momentumai. Cikkeket, tanulmányokat ír a kolozsvári zenetársaság, az első kolozsvári magyar zenekonzervatórium megalakulásáról és több évtizedes történetéről. Kiemeli a Romániai Magyar Dalosszövetség közösség- és ízlésformáló szerepét, ugyanakkor az erdélyi magyar énekkarokat élesen bírálja. Banner Zoltán, amikor 1970-ben a hetvenöt éves Lakatos Istvánnal interjúszerű emlékező cikket írt az *Utunk* folyóiratban, felemlgette azt a Lakatos-írást, amelyet *Az erdélyi magyar énekkarok feladatai* címmel a *Független Újság* 1935. szept. 21-i számában közölt, és amelyben az érintett a kórusokkal szemben támasztott igényeit túl magas mércével bírálta.⁵⁸ A Banner-cikkből kiderül, hogy a

56 Benkő András, *Zeneművészetünk szolgálatában*. Igazság, 1970. febr. 28. 4.

57 Uo.

58 Banner Zoltán: *Láthatóvá tenni muzsikáló városokat*. In: *Utunk*. 1970. XXV. 14. sz. 9.

Kodály Zoltánhoz is eljuttatott bírálatra, a nagy magyar pedagógus intő, bölcs szavakkal válaszolt: »A magyarságnak léteérdeke, hogy énekkarai [...] jobbak és magasabb légkörűek legyenek [...] Csak félek, a választott módszerrel nem sokat ér el. [...] Sokkal jobb módszer volna előbb 1–2 jobb karvezetőt személyesen megnyerni, 1–2 igazán jó művel megismertetni, s mikor előadják, megírni, hogy ez a helyes út. A példa gyújtó hatása. [...] De főfeladat volna gyermek- és ifjúsági dalkörök szervezése. Ezt sem hírlapi zajjal, hanem csendben, tettel [...] Ismétlem: nem írni kell itt: tenni és a legkisebb kezdeményezést felkarolni. Nem kritizálni: termékeny, jó példát mutatni. Szíves köszöntéssel, Kodály Zoltán«. ⁵⁹

Lakatos István 1941–42 között a *Kolozsvári Estilapban* a Kolozsvári Filharmoniai Társaság koncertjeit követi nyomon. Írásaiban ráfigyelt az egyetemi zenei életre, a fiatalok és tanáraik hangversenyeire, színházi zenés bemutatókra. A magyar zenés színpad előadásai mellett, nyomon követi a román operajátszás kiemelkedő eseményeit is, az 1942/1943-as évad visszapillantó krónikájában a Nemzeti Színház zenés színpadi előadásairól ír összefoglalót. ⁶⁰ A hangszeres bemutatók közül kiemelt örömmel üdvözli Bartók hegedűversenyének 1943-as kolozsvári premierjét. ⁶¹ A kolozsvári művészeti hetek krónikájából számot adhatunk egy olyan rendezvénysorozatról, amely joggal tekinthető a fél évszázaddal később zajló zenei rendezvénysorozatok egyfajta elődjeként. ⁶² Lakatos István hangszeres zenészként érthető módon jobban koncentrált a kamarazeneestekre és a szimfonikus koncertekre, a Kolozsvári Zeneegylet és a Filharmoniai Társaság hangversenyeire, de írásai-
ban továbbra is nyomon követte az énekkari tevékenység kiemelkedő eseményeit. Értékelte Nagy István tökéletes karnagy munkáját, egy-egy fellépését az illető évad „legszebb, legértékesebb” zenei eseményének minősítette. ⁶³ A második világháború után a *Világosság* című lap lesz a kedvence (1945–1950), amelyben a város zenei életét több síkon követi. Az új, szocialista társadalomban, az államosítás következményeként elsőként használja a főiskola Kolozsvári Állami Zenekonzervatóriumként felvett hivatalos nevét, üdvözli a zeneiskola kapuinak megnyitását. Rendszeresen közöl kamaraesetekről, ösztökéli a kamaraopera-játszást. Állandó tudósítója az „Ardealul” filharmonikus zenekar hangversenyeinek, és cikkeiből az is kiderül, hogy

⁵⁹ Uo.

⁶⁰ A kolozsvári Nemzeti Színház operaelőadásainak mérlege. In: Erdélyi Szemle. XXVIII. sz. 20–21.

⁶¹ Bartók Béla hegedűversenyének magyar bemutatója. In: Erdélyi Helikon. 1943. XVI. 671–674.

⁶² A kolozsvári művészeti hetek zenei eseményei. In: Pásztortűz 1942. XXVIII. 283.

⁶³ A hatodik romániai magyar dalosverseny. In: Erdélyi Helikon. 1938. XI. 466–467.

habár az Állami Magyar Opera zenekara elsősorban a színpadi muzsika elkötelezettje, szimfonikus hangversenyeken is fellép.

A második világháborút követő politikai helyzetnek megfelelően Lakatos fokozott figyelemmel kíséri a szovjet nagyhatalommal való művészi kapcsolatokat. A kor munkásosztály-centrikus, tömegnevelő törekvéseinek célkitűzései a komolyzene népszerűsítésére is kiterjednek. A szimfonikus zene megszerettetését a filharmonikusok esetenként leszállított helyáras hangversenyekkel ösztökélték. A korszak szocialista ideológiáját Lakatos sem kerülhette meg, így az 1955-ös pártkongresszusra román nyelven írt köszöntőt a bukaresti *Muzica* című zenei szaklapban.⁶⁴

A Lakatos-életmű rövid elemzésében Benkő András megemlíti a tudóst ért kritikákat is, amelyekre kétféleképpen reagált: hibáin utólag címekben, értelmezésekben javított, de megtörtént, hogy a helyesbítő válasz teljesen elmaradt.⁶⁵ Deák Tamás *Zenebírálatunk hiányosságairól* címen megjelent 1950-es bírálata után viszont szinte fél évtizeden át nem írt krónikát és kritikát, csak szakdolgozatot.⁶⁶ 1955–1975 között folyamatosan az *Igazság* című napilapban közölt, de elszórtan jelen volt az *Előre*, a *Făclia* napilapokban, az *Utunk* hetilapban, a *Korunk* folyóiratban. Kolozsvár zenei életének kiemelkedő eseményeiről alkalmakként, a budapesti *Új Zenei Szemle* című szaklapba küldött tudósításokat. 1956–1971 között figyelemmel kísérte a lengyel és cseh zenét, a Varsói Fesztivál, illetőleg a Brnói Zenei Ünnepek zenei eseményeit. Kritikáiban, krónikáiban figyelmen kívül hagyta a fókuszában mindig ott találjuk a fiatal, „nagyjövőjű” zenészekről – különös tekintettel a Gheorghe Dima Zeneművészeti főiskola hallgatóinak egyéni és zenekari fellépéseiről, a végzős hangversenyekről –, együttesekről szóló ösztönző írásait. Nem tévesztette szem elől a magyar és román zene párhuzamos kolozsvári megnyilatkozásait, a fiatal zeneszerzők szárnybontogatásait, a zeneszerző utánpótlás „friss terméseit”. Írásaiban Jodál Gábor, Demián Vilmos, Oláh Tibor, Tudor Jarda, Cornel Țăranu, Márkos Albert, Zoltán Aladár, Zeno Vancea, Alfred Men-

64 *Salut adus Congresului Partidului*. *Muzica*, Bukarest, 1955. V. 11. sz., 14.

65 Benkő András, *Lakatos István (1895–1989)*. In: *Erdélyi Múzeum*. 57. kötet, 1995. 1–2. füzet. Forrás: <http://epa.oszk.hu/00900/00979/00009/08benko.htm>, Letöltés ideje: 2011. 08. 30.

66 *Zenebírálatunk hiányosságairól* című cikkében Deák Tamás a kritika kritikáját fogalmazta meg, amelyben Salamon László és Lakatos István kritikáinak hibáin keresztül tulajdonképpen a kor zenekritikájának reformját szorgalmazta. Cikkének summája: „Ezek az idézetek arra mutatnak, hogy zenekritikusainknak legelső bírálati feladata – a szigorú önbírálat kell, hogy legyen. Ki kell küszöbölniük munkájukból a felelőtlenséget, a hanyagságot, a polgári zenekritika üres, haszontalan szócséplését. Ezáltal elősegítik az új zenebírálat fejlődését, amelyet az új közönség és művészeink várnak a zenekritikustól”. *Igazság*, 1950. április 23, 5.

delssohn, Junger Ervin, Mihail Jora, Csíky Boldizsár egy-egy zenekari, kamara-, vagy színpadi művének bemutatóját népszerűsítette. Előszeretettel követte az erdélyi, és azon belül a kolozsvári zenés színpad fejlődésének különböző állomásait. Elsőként üdvözölte az 1966-ban elindított és azóta évi rendszerességgel megrendezett Kolozsvári Zenei Ősz-fesztivált, és szintén elsőként figyelt fel a kiváló, később világszerte elismert Erich Bergel karmesterre.

Kritikaiból a teljesség igénye nélkül, de mégis átfogó kép alakul ki a két világháborút követő években Kolozsváron vendégszereplő világhírességek hangversenyeiről (Dávid Ojsztrah Kurt Masur, Anatol Fistoulari, Szvjatoszláv Richter és még sokan mások). A román előadóművészek közül a elragadás-sal nyilatkozott az emblematikussá vált Antonin Ciolan karmesterről, akinek elsősorban az Állami Filharmónia – ma Transilvania Filharmónia – megalapítását köszönhetjük, és a számtalan tökéletes művészi színvonalú hangversenyt, amellyel a kolozsvári közönséget megajándékozta. Ciolan mester több évtizedes művészi-pedagógusi tevékenysége alatt, olyan karmesterutódokat nevelt, akik a világpódiumokon is nagy sikereket arattak.

Örömmel méltatta a zenei elemi és középiskola, későbbi elnevezéssel Zenei Líceum szerepléseit, értékelve Guttman Mihály kiváló pedagógiai érzékét, széles látókörű szakmai felkészültségét és korunk zenéje iránti kivételes elkötelezettségét.⁶⁷

Habár a Román Opera előadásait is több ízben népszerűsítette, és az együttes egy-egy évadját visszapillantó krónikákban méltatta, a Kolozsvári Opera, illetőleg a Kolozsvári Állami Magyar Opera repertoárja messzemenően teljesebben tükröződik írásaiban, mint a társintézményé. A Kolozsvári Állami Magyar Opera esetében több alkalommal értékelte Rónai Antal karmester kiváló teljesítményét. Az opera műfaját valószínűleg jobban kedvelte, talán ebből az okból kifolyólag ritkábban szólt az operettekről, viszont odafigyelt a balettelőadásokra és a zenekari produkciókra.⁶⁸

Visszapillantó krónikaiban összefoglalta egy-egy zenei hét vagy zenei évad rendezvényeinek erényeit és hiányosságait, pozitívumait és negatívumait. Az operaház negyedszázados fennállását az intézmény történetének megírásával köszöntötte, felmutatva az előzményeket és kijelölve az általa elképzelt utat a jövő felé. A folytatásokban közölt hat fejezet (*A kolozsvári*

67 Benkő András, *Lakatos István (1895–1989)*. In: *Erdélyi Múzeum*. 57. kötet, 1995. 1–2. füzet. Forrás: <http://epa.oszk.hu/00900/00979/00009/08benko.htm> , Letöltés ideje: 2011. 08. 30.

68 Benkő András, *Lakatos István (1895–1989)*. In: *Erdélyi Múzeum*. 57. kötet, 1995. 1–2. füzet. Forrás: <http://epa.oszk.hu/00900/00979/00009/08benko.htm> , Letöltés ideje: 2011. 08. 30.

operajátszás múltjából, A bemutatkozás, Nemzetközi játékrendjének kiépítése, Ballett, operett, musical, Hazai művek a színpadon, Hogyan tovább?) más formában ugyan, a kolozsvári zenés színpaddal foglalkozó kötetének is szerves részévé vált.⁶⁹

Zenetörténészként leginkább Kolozsvár zenei múltjának tanulmányozása érdekelte. Életművében így fonódhatott össze a múlt és a város zeneéletről a krónikákban, beszámolóokban, kritikákban megfogalmazott jelen, egy olyan írói vénával, amelyről László Ferenc a következőképpen vélekedett: „Természetesség, keresetlenség, egyszerűség jellemzi minden tettét és minden – kimondott vagy leírt – mondatát egyaránt”.⁷⁰

Lakatos munkásságát összességében elemezve, Benkő András konklúzióját idézem: „Munkásságának eredményei beépültek zenei életünkbe és gyümölcsöztethetik a jelenkori zenetörténelmi irodalmunkat, kisebb mértékben az egyetemes zeneirodalmat tanulmányozókat is”.⁷¹ Korának számos kiemelkedő művészegyeniségével tartott baráti kapcsolatát őrzik a levelek, neki dedikált partitúrák, fotók. Banner Zoltán a kolozsvári zenetudós 75. születésnapján Nadia Boulanger „a zenei nevelés nagyasszonyának” egyik Lakatoshoz címzett leveléből idéz: „Magát most is mindenki szereti?” Banner szerint „valóban furcsa”, hogy közel ezer zenei krónika, közlemény és tanulmány szerzőjét, „az erdélyi kortárs zene ötven évének állhatatos (a legállhatatosabb) figyelőjét és narrátorát mindenki szeresse, aki a Zenéhez közel áll.” – miközben e szeretet titkát számtalan kérdésben fejtegetve tulajdonképpen felvázolja mindazokat a tulajdonságokat, amelyek az addigi és valójában a további évek Lakatos Istvánját karakterizálják: „Vajon a végzett munka elkápráztató mennyiségi mutatószámáért szeretnénk csupán? Vajon csak a humoráért szeretnénk? [...] Vajon azért szeretnénk, mert személyében nem a különböző értékeket szembeállító, s ítéleteihez a premisszákat szigorú dialektikáján át érkező elemző-kritikust, hanem a művészetlenséggel és művészetellenes korokkal szemben minden értéket azonos örömmel felmutató és védelmező (ám ebben megtéveszthetetlen látású) publicista-zeneírót kell tisztelnünk? Vagy azért szeretnénk, mert olyan muzsikusként vagy zenekutatóként még nem fordult meg dolgozószozájában, akinek ne nyitotta volna meg önzetlen, munkatársi gyanútlanossággal és persze titkolt önérzettel féltve gyűjtött zenei dokumentációját? Valóban azért, amin csak ő nevet keserűség nél-

69 Benkő András, *Lakatos István (1895–1989)*. In: *Erdélyi Múzeum*. 57. kötet, 1995. 1–2. füzet. Forrás: <http://epa.oszk.hu/00900/00979/00009/08benko.htm>, Letöltés ideje: 2011. 08. 30.

70 László Ferenc, *Ő megéri, mi megérjük?* In: *A Hét*. 1980/11. In: László Ferenc, *i. m.*, 1987, 74.

71 Benkő András: *Lakatos István (1895–1989)*. In: *Erdélyi Múzeum*. 57. kötet, 1995. 1–2. füzet. <http://epa.oszk.hu/00900/00979/00009/08benko.htm>, Letöltés ideje: 2011. 08. 30.

kül, hogy: »a mérnökök között a legjobb muzsikus, a muzsikusok között meg a legkiválóbb mérnök voltam Kolozsvárott«”.⁷²

Következtetés

Zenei jelenünket csakis zenei múltunk ismeretében kutathatjuk. Egy adott zenetörténeti periódus, egy kor/korszak, egy város/régió zenei életének tudományos rekonstruálásában a kritikai szemlélettel elemzett zenei szakírók dokumentumértékű forrásanyagot képeznek. A kolozsvári zenei élet jelenkori kutatásának tehát egyik elengedhetetlen feltétele az „úttörő” elődök életművének ismerete.

Könyvészet

*** *Muzicologia și jurnalismul*. (szerk. Vasiliu, Laura), Editura Artes, Iași, 2007.

*** *Utunk Kodályhoz*. (szerk. László Ferenc), Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1984.

*** *Romániai magyar irodalmi lexikon*. (szerk. Dávid Gyula), III. kötet, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1994, 316–317.

*** *Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése*. (szerk. Benkő András), Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1974.

*** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (szerk. Stanley Sadie), second edition, Oxford University Press, VI. kötet, 2001.

Angi István, *Méltó köszöntés*. In: *Utunk*, 1974, XXIX. 20. sz., 3.

Angi István, *Zeneesztétikai előadások*. I–II. kötet, Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2003.

Balázs Géza, *Újságírás, rádiózás*. Haza és Haladás Alapítvány, Diákújságírók Országos Egyesülete, Budapest, 1995.

Banner Zoltán, *Láthatóvá tenni muzsikáló városokat*. In: *Utunk*. 1970. XXV. 14. sz., 9.

Benkő András, *Lakatos István zenei bibliográfiája 1911–1969*. In: Lakatos István, *Zenetörténeti írások*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1971, 245–290.

Benkő András, *Zeneművészetünk szolgálatában*. Igazság, 1970. febr. 28, 4.

72 Banner Zoltán, *Láthatóvá tenni muzsikáló városokat*. In: *Utunk*. 1970. XXV., 14. sz., 9.

- Benkő András, *Lakatos István (1895–1989)*. In: *Erdélyi Múzeum*, 57. kötet, 1995. 1–2. füzet. Forrás: <http://epa.oszk.hu/00900/00979/00009/08benko.htm>, Letöltés ideje: 2011. 08. 30.
- Brassai Sámuel, *Magyar vagy cigányzene?* In: Lakatos István: *Kolozsvári magyar muzsikások emlékvilága. Szemelvények a XIX. század zenei írásaiból*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1973, 114–137.
- Csíkvári Antal, *Zenei kistükör*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1962.
- Deák Tamás: *Zenebírálatunk hiányosságairól*. *Igazság*. 1950. április 23., 5.
- Földes Anna, *A műkritikáról*. In: *Új műfajismeret* (szerk. Bernáth László), Sajtóház Lap- és Könyvkiadó Kft., Budapest, 2002, 118–136.
- Hamburger Klára, *Liszt cigánykönyvének magyarországi fogadtatása*. In: *Muzsika*. 2000. december, 43. évfolyam, 12. szám. 20. I. rész. Forrás: <http://epa.oszk.hu/00800/00835/00036/236.html> Letöltés ideje: 2012. 08. 30.
- Hamburger Klára, *Liszt cigánykönyvének magyarországi fogadtatása*. In: *Muzsika* 2001. január, 44. évfolyam, 1. szám, 11. oldal II. rész. Forrás: <http://epa.oszk.hu/00800/00835/00037/198.html> Letöltés ideje: 2012. 08. 30.
- Lakatos István, *Zenetörténeti írások*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1971.
- Lakatos István, *Kolozsvári magyar muzsikások emlékvilága. Szemelvények a XIX. század zenei írásaiból*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1973.
- Lakatos István, *A kolozsvári magyar zenés színpad*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1977.
- Lakatos István, *A kolozsvári házi zenekör 1841–1870*. In: *Zenetudományi írások* (szerk. Szabó Csaba), Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1977, 197–223.
- Lakatos István, *Szimfonikus zene Kolozsváron I*. In: *Zenetudományi írások* (szerk. Benkő András), Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1980, 194–214.
- Lakatos István, *A zenetörténész*. In: *Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése* (szerk. Benkő András), Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1974, 44–53.
- Lakatos István, *Vendégségben Kodály Zoltánnál*. Első megjelenése az *Utunk*, 1982/49, 6. számában volt, majd *Utunk* Kodályhoz (szerk. László Ferenc), Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1984, 234–235.
- Lakatos István, *Bartók Béla hegedűversenyének magyar bemutatója*. In: *Erdélyi Helikon*. 1943. XVI. 671–674.
- Lakatos István, *A kolozsvári művészeti hetek zenei eseményei*. In: *Pásztortűz* 1942. XXVIII. 283.
- Lakatos István, *A hatodik romániai magyar dalosverseny*. In: *Erdélyi Helikon*. 1938. XI. 466–467.
- Lakatos István, *Salut adus Congresului Partidului*. Muzica, Bukarest, 1955. V. 11. sz. 14.

- Lakatos István, *Brassai és a muzsika*. Forrás: <http://mek.niif.hu/> (1–4). Eredeti szöveg megjelent: Lakatos István, *Brassai Sámuel és a muzsika* (I–V.). Keresztény Magvető, 1941/43. (1.) Letöltés ideje: 2010. 06. 12.
- Lakatos István, *Az Új magyar műzene*. In: *Tudományos Füzetek* (szerk. dr. György Lajos), Az Erdélyi Múzeum-Egyesület kiadása, 1936. Forrás: <http://mek.oszk.hu/07400/07489/07489.pdf>. Letöltés ideje: 2011. július 20.
- László Ferenc, *Zenén innen zenén túl*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1987.
- Mikó Imre, *Az utolsó erdélyi polihisztor*, Kriterion, Bukarest, 1971.
- Seprődi János, *Életrajzi vázlat*. In: *Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése* (szerk. Benkő András), Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1974, 75–78.
- Seprődi János, *Bartók Béla művészete*. In: *Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése* (szerk. Benkő András), Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1974, 266–285.
- Szenik Ilona, *A népzene kutatásról*. (Részlet a szerző *Magyar és román népzene c. jegyzetéből* Erdélyi Tankönyvtanács, Kolozsvár, 1998.) 2. rész, 1–7. Forrás: <http://www.nyeomszsz.org/orszavak/pdf/SzenikWlsojavitva.pdf> letöltés ideje: 2010. 06. 12.

Kivonat

Egy város zenei életének rekonstruálásában a sajtóban megjelent szakíráások dokumentumértékű forrásanyagot képeznek. Jelen tanulmány különbséget tesz a tudományos és újság-zenekritika között, kitér a kritika és krónika hasonlóságaira és különbségeire. Brassai–Seprődi–Lakatos filiációja a kolozsvári zenei szakírás történetének közel kétszáz éves múltját idézi, miközben betekintést nyújt a város XIX–XX. századi zenei életébe.

Abstract

Specialist press articles are valuable document-type source materials in the reconstruction of a city's musical life. This study make distinction between scientific and journalist music criticism, and discusses the similarities and differences between criticism and chronicles. In the chain of music history the succession of Brassai–Seprődi–Lakatos evokes almost 200 years of music writing history, while provides valuable insight into the XIXth to XXth century musical life of the city.

Változatlanságért a változó régióban Kalotaszegen

Kulcsszavak: Kalotaszeg, változatlanság, találkozó, énekkar, színjátszás, műkedvelés, vetélkedő.

Key-words: Kalotaszeg, unchangingness, appointment, choir, acting, virtu, competition.

Kongresszusunk vezérgondolatát parafrázálva – *Nyelv és kultúra a változó régióban* – Kalotaszeg művelődéstörténetéből tallózva, dolgozatomat a *Változatlanságért a változó régióban Kalotaszegen* jeligébe illő címmel írtam meg, azaz a céllal, hogy alkotó emlékezés révén védjük értékeinket, óvjuk a megbo csáthatatlan továbbéléstől, hogy, kissé paradoxul, váljék sajátunkká az, ami már régtől a miénk.

Ezúttal egy hagyomány születéséről és továbbéléséről emlékezem.

Kalotaszeg felségterületén, Körösfő határában emelkedik a csaknem hét és félszáz méter magas, bűvös Riszeg-tető. A tetőről derült időben körkilátás nyílik a homályló közelebbi és távolabbi hegyláncok vonulatára. Kicsit alább pillantva, a völgyekből, minden irányból kikandikálnak a kalotaszegi falvak templomtornyai és háztetői. E falvak határnevei is, mint például Részegalja, Részegfara, Riszegkapu, Riszegtó, Riszeg útja (Szabó T. Attila gyűjtése) sejtetik, hogy felnéznek és ismerik szülőanyjukat, a Riszeg-tetőt. Ne feledkezzünk meg az egyik legszebb, *Körösfői Riszeg alatt* kezdetű kalotaszegi népdalunkról se, melynek elterjedtségét bizonyítja, hogy létezik sárvásári, sőt makiói, mérai változata is.¹ Derűs környezet, hátha még hozzáképzelnék a tető növényvilágát, különösképpen a ma már védett, bódító illatú riszegvirággal, a henyel boroszlánnal.

Az ösvény időtlen idők óta fölöttébb forgalmas volt, különösen tavasszal, május elején, mert szokás szerint a körösfői legények ilyenkor a tetőről riszegvirágot hoztak szívük választottjának. Fekete Károly körösfői iskolaigazgató, tanfelügyelő, laptudósító felfigyelt e jelenségre és elhatározta, hogy szervezett keretbe foglalva felkarolja ezt a kedves ősi szokást. Elhatározását

1 Lásd: *Népzene és zenetörténet* III. kötet (szerk. Vargyas Lajos), Editio Budapest, 1977.

1956-ban sikerült keresztülvinni, mely esztendő májusában körösfői, sárvásári, magyarbikali, nyárszói, zsoboki, bánffyhungyadi iskolásokkal és az őket kísérő szülőkkel, ismerősökkel együtt megtartották az első szervezett jellegű Riszeg-tetői ifjúsági majális.² A találkozóra meghívták a *Napsugár* című gyermeklap szerkesztőit is.

A sikeres majális ösztönzőleg hatott a következő évek összejöveteleire, melyeknek 1990-ig helyi szinten ugyancsak Fekete Károly volt a főszervezője. A találkozók sorából kiemeljük az 1975-ös, a zord idő miatt kihelyezett majális népdalvetélkedőt, melynek Sárvásár adott otthont.

Eljött a faluból a híres kalotaszegi nótafa, Ambrus Sándorné Márton Kata, Morzsa néni. Hogyne jött volna, hiszen a nyolc környező kalotaszegi helységről összesereglett 56 éneklő gyerek között ott volt az ő unokája is, Balogh Tünde... Már akkor kialakult – ami később állandósult – a korcsoportok (kicsik és nagyok) szerinti éneklési sorrend. Minden énekes egy kötelező (kalotaszegi) és egy szabadon választott népdallal járult a szakemberekből alakult elbíráló bizottság és a szép számú közönség elé. A nagyok közül a magyarbikali Kozma Mária érdemelte ki leginkább a zsűri tetszését. A csengő szoprán hangú leányka rendszeresen fellépett későbbi rendezvényeken is. A magyarbikali színjátészó és dalcsoport tagjaként főszerepeket is vállalt. Emlékezetes alakítása volt az 1980-ban bemutatott Valkai András (1540–1586) históriás énekének színpadi változatában, az *ős Bánk bánban*, Melinda szerepe. Fontosnak tartjuk még megemlíteni a sárvásári találkozón a legszebb kalotaszegi ruháért kiosztott díjat, melyet a zsoboki Rúzsa Irén kapott meg.

A másik kihelyezett találkozó 1976-ban a magyarbikali Kurtahegyen volt, melyen Bánffyhungyad, Bogártelke, Damos, Gyerővásárhely, Kalotaszentkirály, Kiskapus, Körösfő, Magyarbikal, Magyarókerke, Magyarvalkó és Makó fiatalága gyűlt össze. A vetélkedő az előző évi találkozón kialakult forgatókönyv szerint zajlott le. A népdalvetélkedő könyvjutalmait ezúttal is a *Napsugár* szerkesztősége biztosította. A bikaliak kürtőskaláccsal kedveskedtek a vendégeknek. A Kurtahegyen tűnt fel a díjazottak között a kalotaszentkirályi Kisjancsi Katalin, aki – talán a vetélkedő serkentő hatásának is köszönhetően – a hivatásos zenei pályát választotta. Elvégezte a zeneakadémiát, és jelenleg a kolozsvári Sigismund Toduța zenei szakközépiskola megbecsült zenetanára, aki,

2 Fekete Károly, *A Riszeg-hegyi találkozók hiteles története*. In: *Kalotaszeg. Kulturális közéleti folyóirat*, Új sorozat, IX. évfolyam, 56. szám, 1998. május; újraközlés: *Kalotaszeg. Kulturális közéleti folyóirat, Antológia (1997–2008)*, (szerk. Buzás Pál), Művelődés, Kolozsvár, 2011, 226–227.

amikor csak teheti, felkészíti szülőfaluja gyermekeit a soron következő találkozóra.

Az elkövetkező évek ifjúsági találkozóit a Riszeg-tetőn tartották, természetesen az időközben Bánffyhunyardra áttelepedett Fekete Károly főszervező irányításával. Ugyanakkor az ő vállaira nehezedett a felsőbb hatóságoktól való engedély kieszközlése is, ami a letűnt rendszerben – politikai okok miatt – nem minden évben sikerült, különösen, amikor a rendezvény kezdett tömegméreteket öltetni. A betiltott években maradt a legények által május elsején szedett riszegvirágcsokor, amiről sohasem mondtak le.

Az 1990 utáni rendezvényeket immár szabadon, lendületesen, kötöttségek nélkül lehetett megrendezni, a tetőn énekelni, játszani, felfrissülni. Meg is látszott az eredménye: a beharangozó újságcikkek, rádió, televízió hatására a május 1-jéhez legközelebb eső szombati találkozóra minden esetben több ezer kiránduló, szurkoló gyűlt össze, egyesek nem átaloltak sátrakban több napon keresztül bódító virágillatot szívni. A rendezvény valóságos népnünpelldé terebélyesedett. A kolozsváriakon kívül a szomszédos megyékből, sőt az anyaországból is érkeztek vendégek. És mintha az időjárás is érezte volna a rendezvény fontosságát, egy-két futó esőn kívül zömében szép idővel örvendeztette meg a kirándulókat. Kivételt a mai napig mindössze 1998-ban jegyeztünk, amikor a népdalvetélkedő beszorult a körösfői Művelődési Házba, 2005-ben pedig nagyon fáztunk a tetőn.

A megnövekedett jelenlét kiterjedtebb szervező személyzetet kívánt, ezért a szervezést frissiben alakult egyesületek vették át, 1991-ben például a Kalotaszeg folyóirat szerkesztőségének védnöksége mellett a hasonló nevű kft., 1992–1994-ben az RMDSZ Kolozs megyei és Bánffyhunyard városi szervezetei patronálták a találkozókat. 1995-től porondra lép a bánffyhunyadi *Pro Kalotaszeg Művelődési Egyesület* mint szervező, 1997-ben csatlakozik hozzá a *Körösfői Rákóczi Kulturális Egyesület* (esetenként a körösfői RMDSZ), majd 2000-ben a bánffyhunyadi *Kós Károly Kulturális Egyesület* mint társszervező. 2007-től a körösfőiek mellett Bánffyhunyard részéről a Kós Károly Kulturális Egyesület véglegesült mint rendező. Bánffyhunyard a népdalvetélkedőknek, míg Körösfő a gyermekjáték-versenyeknek volt a felelőse (bár egyes feladatokat összehangoltak, közösen oldottak meg). A bánffyhunyadi egyesületek vezéralakja, hajtómotorja haláláig (1997) a néprajzkutató, lapszerkesztő, író, tanár, Vasas Samu volt, aki szóban, írásban és tettekben irányította az eseményeket. Hűséges segítőtársakra lelt Kudor István és Péntek László személyében, de a szolgálatkész szíves munkatársak nevét hosszan sorolhatnánk.

Mint tudjuk, a tető gépkocsival Körösfő felől, vonattal pedig a zsoboki vasútállomásról közelíthető meg. A körösfői fordulóban rendőri alakulat felügyeli a rendet, a forgalmat. Az elővigyázatos rendezők a tetőre induló utat

igyekeztek lehetőleg jó karban tartani, a nyaktörő útrészeket kisimítani, így a magaslatra, a kiszemelt fenssíkra gépkocsival is (ügyelve) el lehet jutni. Itt már készen áll a népdalvetélkedő zöld ágakkal díszített pódiuma, rajta a felirat: „Énekelj, magyar ifjúság, míg a nemzetek meghallják – Kalotaszeg – Riszeg-tető”.

Az egybegyűltek először meghallgatják a kalotaszegi egyházmegye küldött tiszteletesének az imáját, utána a rendező egyesület elnökének megnyitó beszéde következik. Eközben már gyülekeznek a műsorvezető körül az éneklésre váró, kalotaszegi viseletbe öltözött gyermekek és az őket felkészítő pedagógusok, mert a népdalvetélkedővel indul a találkozó. Az előzetes felkészülést igénylő éneklőket két: 1. óvodások – I–IV. osztályosok, 2. V–VIII., osztályos iskolások korcsoportjába osztják. Az egyéni előadáshoz 1993-tól (kérésre) hozzászegődik a csoportos éneklés, az évek során rendkívül változatos összeállításban. A kéttagú dalcsoporttól a 23 tagúig (nagykapusi iskola, V–VIII. osztály, 2004) minden létszámú változat szerepelt. A kolozsváriak kívánságának tett eleget a rendezőség, amikor 1998-tól beiktatta a harmadik, IX–XII. osztályosok korcsoportját, mely korcsoport jelentkezők hiányában csupán két évig működött, 2010-ben kivételesen, a nagyszámú óvoda jelentkező miatt, ők külön korcsoportban vetélkedtek. Említettük, hogy a népdalvetélkedő előzetes felkészülést igényel. A szervezők határozata alapján minden egyén és népdalcsoport két-két népdalt énekel, melyek közül az egyik kötelező kalotaszegi népdal vagy gyermekdal, a második szabadon választott. A kötelező népdalt a szervezők a lapokban hónapokkal előbb meghirdették. Kötelezőek, mint például: *Körösfői Riszeg alatt*, *Aranykút*, *Mikor a szógának*, *Arról alul*, *Édesanyám sok szép szava*, *Udvaromon kettőt fordult a koci*, *Kicsi tulok* kezdetű népdalok, valamint a *Kihajtom a libám a rétre*, *Hopp Juliska*, *Fehér lilomszál*, *Búj, búj zöld ág*, *Lánc, lánc, eszterlánc*, *A pünkösdi rózsza* kezdetű gyermekdalok benne foglaltatnak a népdalkutatók által Kalotaszegen felgyűjtött és kötetekben közzétett jegyzékben.³ Indokolt esetben például 1998–1999-ben, amikor a rendezvény egybeesett az 1848–49-es forradalom és szabadságharc 150., Petőfi Sándor születésének 175. évfordulójával, eltekintettek a helyi kötelező népdaloktól, és a zenei anyagban ismert 48-as katonadalok szerepeltek (*Most szép lenni katonának*, *Kossuth Lajos táborában*, *Föl, föl vitézek a csatára*).

A népdalvetélkedő gyermekrésztvevőinek évenkénti létszámát azok a települések gazdagították, amelyek leginkább járultak hozzá a hagyomány kialakításához. A kezdeti nekibuzdulást valamelyes csökkent részvétel követ-

3 A fontosabbakat feltüntettük a tanulmány végén, a könyvészetben.

te. Hullámozó jelenlétű évek után újból nőtt az érdeklődés. A legtöbb egyéni jelentkezőt, 47-et 2010-ben jegyeztünk, következett 2001–2002: 45, 1991: 42 énekessel. Ugyanakkor a legkevesebben 1996-ban (14), 2005-ben (15) és 1993-ban (16) álltak dobogóra. A legtöbb dalcsoport szintén 2010-ben (23), a legkevesebb 2005-ben (4) szerepelt. Ha a településeket vesszük szemügyre, az 1991-es esztendő vezet, akkor 22 falu nevezett be a vetélkedőre. Ehhez képest eltörpül a mindössze 4 települést felmutató 2005-ös év. Amint az várható volt, a környező falvakból sorrendben: Kalotaszentkirályról, Bánffy-hunyadról, Körösfőről és Zsobokról jelentkeztek a legtöbben. Elismerés illeti a tájegységen kívüli, kolozsvári és zilahi énekeseket. 1998-ban budapesti gyermekek is eljöttek hozzánk, akik közül többen különdíjban részesültek, 2007-ben pedig Iregszemcséről és Tamásiról (Magyarország) érkeztek énekelni, vetélkedni vágyó iskolások.

Szemközt a pódiummal foglal helyet három-öt ismert, hozzáértő kolozsvári és helyi zenészből álló bíráló bizottság, a zsűri. Az évek során a zsűritagok között üdvözölhettük Guttman Mihályt, Szenik Ilonát, László Ferencet, Almási Istvánt, Szép Gyulát, Markos Albertet, Benkő Juditot, Barabásné Kásler Magdát, Gáspár Attilát, Mann Gabriellát, Baloghné Kaló Annát, Kisjancsi Katalint, Verő Andrást, Lakatos Anikót, Ferencz Magdolnát, Márton Mónikát, többségükben a Romániai Magyar Zenetársaság tagjai. E bizottság legkitartóbb tagja Mann Gabriella, aki 1993-ban kapcsolódott be a zsűrizésbe, és azóta minden évben, 2002-től már, mint zsűrielnök volt jelen. Ezenkívül az ő nevéhez fűződik a legtöbb megjelent krónika a majálisról.

A jól felkészített, feltehetőleg az idős nótafák jellegzetes előadásmódját hallgató és elsajátító résztvevők esetében, a díjak, dicsérő oklevelek odaítélésében a zsűrinek nem volt könnyű dolga. Sok szempontot kellett tekintetbe venni, mint például az énekes hangterjedelmének legmegfelelőbb hangmagasság megválasztása, a helyes tempó, a tiszta intonáció, a szöveg érthetősége, a tájegység zenei sajátosságainak az ismerete, a zenei díszítések mesterkéletlen kivitelezése.

A nem kevés pártfogó, támogató egyesület, magánszemélyek közül kiemeljük a több ízben is könyv- és pénzadományokkal segítő *Magyarok Világszövetségét*, a *Communitas* és *Heltai Alapítványt*, valamint az *RMDSZ bánffy-hunyadi és körösfői szervezetét*.

A versenyek közti szünetekben meghívott külföldi és hazai vendégművész-csoportok léptek színpadra. 2000-ben a somorjai Híd vegyes kar és a zsoboki iskola gyermekkórusa, 2001-ben a hegyközkovácsi néptáncgyűttes, 2002-ben a zentai citerazenekar, a tordaszentlászlói fúvószenekar és a zsoboki néptáncscsoport, 2004-ben lovasbemutató, 2005-ben a dési I-es sz. iskola csoportja, míg 2007-ben a tamási Kaláris csoport szórakoztatta a közönséget.

Ízelítő gyanánt a számtalan lapbeszámoló közül idézzük Vasas Samu cikkének egy passzusát: „Idesanyám, ugye máskor is eljövünk ide – szól a kislány, s az édesanyja magához szorítva feleli: Igen, kicsikém, most már eljövünk mindig, amíg csak élünk”.⁴

Végül, mementóként, a *tenni vágyás teremtő hatalmáról* szólunk, a Naszódi házaspár 30 éves kalotaszegi munkásságának tükrében, a magyarbikali színjátszó- és dalcsoport virágzásáról. Hogy miért mementóként, az majd szövegem zárómondatából kiderül.

Úgy gyanítom, hogy egyik-másik falu-község közművelődési előrelépését, fellendülését összefüggésbe lehet hozni az adott településen hévvel tevékenykedő, kezdeményező szellemű, jó szervező és határozott elképzelésekkel rendelkező egyénnel. Ezek a tenni vágyó egyének rendszerint a falu előjárói, papok, tanárok, megszállottak, így volt ez Magyarbikalon is, amidőn az 1950-es évek derekán megjelent a faluban a Naszódi házaspár. Ahogy betették a lábukat Bikalra, rögtön mozgósították a közösséget. Naszódi Irén: *Életfa – az emlékezés tükrében* című hosszabb írásából idézek: „Magyarbikalon töltöttük el életünkéből azt a közel harminc évet, amely az élet legkeményebb, legtöbb eredményt adó időszaka. Hamar megszerettem azt a kicsi »gödröcskét«, amelynek lakóival úgy éltünk, mintha mi is ott láttuk volna meg a napvilágot... szinte minden családi esemény részesei voltunk... 1954. szeptember elsején telepedtünk le Bikalon. Kezdtünk ismerkedni a faluval. Örömmel tapasztaltuk, hogy vágnak a szépre, s hogy meleg lelkű, közvetlen emberek, akikkel nem volt nehéz összehozni a népes együtttest, mely aránylag rövid idő alatt országos hírűvé vált.”

Bikalon jártamban-keltemben megismerkedtem Mester ángyóval, a helyi nótafával, aki sok szép népdallal ajándékozott meg engem. Ezek közül párat lejegyeztem és Vermesy Péter zeneszerző barátom a bikali kórusnál fel is dolgozta, beiktattuk a műsorunkba. Mint ahogy nem feledhetem Mester ángyó egyik megindító, zenével kapcsolatos dallamszövegét sem: „Mer’ az ének nyugodalom, /Annak, aki bajba vagyon./ Én is mikor sok a gondom,/ Dalokkal vigasztalódom.”

1972-től kapcsolódtam be az együttes munkájába. A bikaliak jó hangú, tiszta hallású énekesek – ezt már az iskolában tartott első próbákon megállapíthattam. Ezért aránylag nagyobb megerőltetés nélkül, könnyen megtanulták az énekeket. A jelenléttel alig kellett törődnöm, mert Naszódiné rábeszélé-

4 Vasas Samu, *Újra Riszeg-tető*. In: *Kalotaszeg, Kulturális közéleti folyóirat*. Új sorozat, VII. évfolyam, 5. szám. 1996. május; újraközlés: *Kalotaszeg. Kulturális közéleti folyóirat, Antológia* (1990–1996) (szerk. Buzás Pál), Művelődés, Kolozsvár, 2010, 272–273.

lő tehetsége csodákat művelt. Hirtelen eszembe jut egy mulatságos eset: egy alkalommal a próbán a szopránból hiányzott az egyik csengő hangú énekesnőnk, aki otthoni foglalatosságainak elhúzóódása miatt nem jöhetett el. Nosza, háromtagú küldöttség indult elkéreztetni a dolgos, pótolhatatlan feleséget. Fáradozásunkat teljes siker koronázta, ugyanis a gazda megjelenésünk által megtisztelve érezte magát és háza táját, így ellentmondás nélkül vihettük szopránunkat a próbára. Igaz, hogy a küldöttségünk egyik tagját a gazda kicsit még ott marasztotta, aki aztán visszaérkezett, de a koccintásos eszmecsere következménye meglátszott, hallatszott, érződött a fent nevezett küldöttségi kórustag aznapi meghökkentő éneklésmódján.

A kiválasztott műsor általában igazodott az együttes éppen soron következő előadásának az arculatához, de támpillére mindenképpen a – lehetőleg helyi – népdal volt. A többszólamú kórusművekhez, népdalfeldolgozásokhoz szólamanyagot másoltam, és belekezdtem a kottaolvasás lehetőség szerinti, példákkal szemléltetett elmagyarázásába.

Számomra a legmaradandóbb élményt két műsor jelentette, talán azért, mert a legtöbb „közöm” volt hozzá. Ez a *Bikal szép helyen van* című műsor összeállítását és a zenei betétek (kórus, zongora) megoldásmódját magamra vállaltam és teljesítettem. Magánolvasmányaimban, Kalotaszeg irodalmával foglalkozva bukkantam rá Valkai András XVI. századi kalotaszegi énekszerző Bánk bán históriájára. A versbe szedett históriát Naszódiéknak előadásra javasoltam. Naszódiné végigolvasta, eltöprengett rajta. Segítségül hívta Kovács Ildikó ismert kolozsvári rendezőnőt, összetanakohtak, és dűlőre vitték a dramatizálást, betanítást. A leírtakhoz hozzátartozik a krónika zeneszerzőjének, Vermes Péternek a neve is, aki Valkai históriás énekéből kiválaszt több, meghatározó fontosságú strófát, melyet énekeltet, a többit a rendező színpadi megjelenítésére bízta.

A sikeres előadások krónikásai közül elsőnek Szőcs Istvánt idézzük: „[A bikaliak] Nem szín-házasdit produkáltak, meg sem kísérelték lélektanilag hiteles, természetű, naturalista játékkal életre kelteni a szereplőket: ehelyett az ősi népi játékok nyelvezetéhez folyamodtak... Bámulatos volt, ahogy az olvasásra nehéznek, göröngyösnek tűnő szöveg a bikaliak élő hangsúlyozásában, természetes hanghordozásában megszólalva egyszeriben áttetszővé, élő közlésként felfoghatóvá vált... A történet maga sokban különbözik szellemében is a XIX. századi változatától: nem a cselszövéseken, nem a gyűlölködés légkörén, nem a vívódásokon van a hangsúly, hanem az erkölcsi egyenességén”.⁵

5 Szőcs István, *Ős-Bánk bán bemutató Bikalon*. In: *Igazság*. 1980. május 21.

Megszólal a magyarországi sajtó is, Keszthelyi Gyula először a *Dél-magyarországban* ír: „Páratlan művelődéstörténeti jelentőségű vállalkozást tudhatnak magukénak Erdélyben egy alig 750 lakosú kalotaszegi falu, Magyarbikal műkedvelői. 1980. május 18-án színpadra vitték, első ízben adták elő az Ős Bánk bánt, Valkai András 1567-ben írt verses históriás énekét”.⁶ Ugyanő jegyzi az *Új Tükörben*: „Egy maroknyi csapat vállalkozott arra, hogy megírása után négyszáz évvel színpadra kerülhessen a téma első magyar nyelvű feldolgozása, az egykori erdélyi fejedelmi kancellária jegyzőjének, majd táblai ülnöknek, Valkai Andrásnak 1567-ben írt műve... Bemutatója Bikalon, a szerző szülőfalujától alig 20 kilométernyire, színpompás népviseletbe öltözött kalotaszegi munkások, földművesek, tanítók és diákok előadásában, emlékezetes művelődéstörténeti jelentőségű eseménnyé avatta 1980. május 18-át. Méltán ünnepelte az előadás létrehozóit a kolozsvári Magyar Színház táblás házas nézőtere, amikor júliusban ott is fölléptek”.⁷

A sok siker, öröm után jön az üröm: az utolsó plakáton már olvasható volt a nyers valóság: „Naszódi Irén ezzel a műsorral búcsúzik Kalotaszegtől”. (Férjével a Nyárádméntén élő leányához költözik]. Nehezen vált meg a házaspár Kalotaszegtől: „Engem Kalotaszeg tett rabjává. Idáig érzem a Riszegető virágainak illatát, fülembé cseng az elnyújtott í hangok zenéje; szinte hallom Mester ángyi rigmusait, látom a lakodalmi menetben büszkén lépegető, csujogató muszulyos menyecskéket... Kalotaszeget felejteni soha sem tudom!”⁸.

A végeredmény, ha lehet, még sokkolóbb. A magyarbikali színjátszó- és dalcsoport a házaspár távozása után szétesett, megszűnt. Híre-neve a köztudatban lassan-lassan elhalványult, maholnap már csak az idősebbek emlékeznek rá.

Felhasznált irodalom

*** *Kalotaszeg, kulturális közéleti folyóirat. Antológia 1967–2008* (szerk. Buzás Pál), kézirat.

*** *Kalotaszeg, kulturális közéleti folyóirat. Antológia 1990–1996* (szerk. Buzás Pál), *Művelődés–Szentimrei Alapítvány, Kolozsvár–Sztána, 2010.*

6 Keszthelyi Gyula, *Az Ős Bánk bánt*. In: *Délmagyarország*. 1980. augusztus 31.

7 Keszthelyi Gyula, *Az Ős Bánk bánt a kalotaszegi Magyarbikalon*. In: *Új Tükör* kulturális hetilap. 1980. október 5.

8 Naszódi Irén, *Életfa*. Kiadatlan kézirat, gépirásos példánya a Bikali Egyházközség könyvtárában található.

- *** *Népzene és zenetörténet III.* (szerk. Vargyas Lajos), Editio Budapest, 1977.
- Fekete Károly, *A Riszeg-hegyi találkozók hiteles története.* In: *Kalotaszeg. Kulturális közéleti folyóirat*, Új sorozat, IX. évfolyam, 56. szám, 1998. május; újraközlés: *Kalotaszeg. Kulturális közéleti folyóirat, Antológia (1997–2008)*, (szerk. Buzás Pál), Művelődés, Kolozsvár, 2011, 226–227.
- Keszthelyi Gyula, *Az ős Bánk bán a kalotaszegi Magyarbikalon.* In: *Új Tükör* kulturális hetilap. 1980. október 5.
- Keszthelyi Gyula, *Az ős Bánk bán.* In: *Délmagyarország napilap.* 1980. augusztus 31.
- Naszódi Irén, *Életfa.* Kiadatlan kézirat, gépirásos példánya a Bikali Egyházközség könyvtárában található.
- Szőcs István, *Ős-Bánk bán bemutató Bikalon.* In: *Igazság.* 1980. május 21.
- Vasas Samu, *Újra Riszeg-tető.* In: *Kalotaszeg, Kulturális közéleti folyóirat.* Új sorozat, VII. évfolyam, 5. szám. 1996. május; újraközlés: *Kalotaszeg. Kulturális közéleti folyóirat, Antológia (1990–1996)* (szerk. Buzás Pál), Művelődés, Kolozsvár, 2010, 272–273.

Ajánlott könyvészet

- *** *Kalotaszegi magyar népdalok* (szerk. Sinkó András), Kolozsvár, 2004.
- Bogdán János, *Monostori sugár torony.* Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 2003.
- Jagamas János, *Romániai magyar népdalok.* Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1974.
- Kallós Zoltán, *Balladák könyve.* Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1970.
- Kodály Zoltán – Vargyas Lajos, *A magyar népzene.* Zeneműkiadó, Budapest, 1937.
- Olosz Katalin, Almási István, *Magyargyerőmonostori népköltészet.* Irodalmi Könyvkiadó, Bukarest, 1970.
- Szenik Ilona, *Folclor muzical din zona Huedin – Huedin környéki népzene.* (Társ-szerzőkkel) Népi Alkotások Háza, Kolozsvár, 1978.
- Vasas Samu, Salamon Anikó, *Kalotaszegi ünnepek.* Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1986.

Kivonat

A Bánffyhunyadi született szerző jó fél évszázada tevékenykedik, mint énekkari karmester, zongoraművész, krónikás, művelődés-kritikus, újság- és könyvkiadó Ka-

lotaszegen. Alkotva-emlékezve ismeri a tájvidék zenei (és nemcsak zenei) kultúrájának, e kultúra megnyilvánulásainak minden fontosabb mozzanatát. Ezúttal két, szervesen összefüggő, életre keltett népzenei hagyomány bemutatására vállalkozik. A múlt – jelen – jövő ívén elemzi a Riszeg-tetői majálisokon az énekkari találkozók megtartó örömét, és a magyarbikali színjátszó- és dalcsoport virágzását, és kiemeli mindkét hagyomány országos és határon túli visszhangját, példaadó jelentőségét. Kalotaszeg művelődési állandóságát, Kós Károlyt idézve, „az Úristen jókedvű szélsőye formálta ki, és a civilizált ember tudákossága még nem rontotta meg”. Ezen romlatlanság állandóságának tanúságtétele a kalotaszegi kultúra esztétikai értékeinek védelmére kelő tanulmány. Ars poeticája pedig Vasas Samu ígéje: „Énekelj magyar ifjúság, míg a nemzetek meghallják”.

Abstract

The author, born in Bánffyhunyard, is active since a half a century as a choral conductor, pianist, chronicler, cultural critic, newspaper and book publisher in Kalotaszeg. Creating-remembering knows the music (and not just music) of that region, all the most important aspect of that culture's manifestation. This time, undertakes two inextricably linked, animated presentation of folk traditions. On the arch of past-present-future, he analysis the picnics on Riszeg-tető, the joy of choir appointments, and the flourishment of drama and song groups from Magyarbikal, and highlights both tradition's country and cross-border echo, exemplary significance. Kalotaszeg's cultural consistency, quoting Kós Károly: "the Lord God's merry whim formed it, and the pedant civilized man has not spoiled it yet". As a testimony to protect the incorruptibility of this aesthetic culture of Kalotaszeg is this exclusive study. Its ars poetica is Vasas Samu's verb: "Sing Hungarian youth, until the nations shall hear."

SZÉKELY ÁRPÁD

Az ige fényében és a zene szolgálatában.
A Kolozsvári Református Kollégium énekkarának
két évtizede

Kulcsszavak: egyházi kórusirodalom, kollégiumi énekkar, énekkari összetartozás, egyházi és nemzeti ünnepek, életre való nevelés, távlatok.

Key-words: church choir literature, college choir, choral togetherness, religious and national festivities, education for life, perspectives.

Amikor felkértek az előadásom megtartására és kijelölték a témát, azon gondolkodtam, miként világíthatnék rá azokra a tényekre, amelyek kivételessé teszik a Kolozsvári Református Kollégium énekkarának tevékenységét, hiszen nem az egyetlen középiskolai énekkar. De egyéni abban, hogy túlnőtte az iskolai kórus státusát.

Megalakulása napjától feladatokat vállalt, célokat tűzött ki, mint például az egyházi kórusirodalom és ezen belül a magyar református kórusmuzsika művelése, népszerűsítése.

Református hitünk és közösségeink erősítése bizonyosságtételeink során, gyülekezeti látogatásaink és egyházi ünnepeink alkalmával (reformáció, advent, karácsony stb.)

Nemzeti ünnepeink szebbé, gazdagabbá tétele – gondolok itt: március 15-re, október 6-ra és 23-ra.

Továbbá a magyar kórusirodalom és ezen belül az erdélyi zeneszerzők műveinek bemutatása, és annak érdekében, hogy az énekkar repertoárja esztétikailag teljes legyen, természetesen helyet kapnak a vallásos művek mellett a népdalfeldolgozások is.

Az fent említettek gyakorlatba ültetése komoly munkába került, de meghozta a gyümölcsét, a számtalan fellépést, kitüntetést, meghívást, és pozitívan hatott más énekkarok fejlődésére is.

Amikor az elmúlt tanévben, azaz 2010 őszén be szerettem volna jegyezni a Kollégium karácsonyi koncertjét, amelyet a Farkas utcai templomban tartunk minden évben, nehezen találtunk egy szabad estét. Karácsony előtt

szinte minden hétvége foglalt volt. Ez nagyszerű, állapította meg egyik kollégám, azt jelenti, hogy az iskolák és egyetemek igényt tartanak a templomra, a gyülekezetre, igényt tartanak arra, hogy karácsonyi biztonyságtételüket nem akárhol, hanem a Farkas utcai szép, régi templomban, talán a reformátusok legszebb templomában tartsák.

Akkor jutott eszembe és gondolkodtam el azon, hogy a 90-es évek elején senki nem volt bejegyezve rajtunk kívül, éveken keresztül csak a Kollégium tartott karácsonyi koncertet. Annak idején Csiha Kálmán püspök úr minden alkalommal elmondta, amikor ígét hirdetett, hogy a Farkas utcában kivételesen kétszer van karácsonyest. Először, amikor a Kollégium énekkarának biztonyságtétele teremti meg a hangulatot, és másodszor, amikor a gyülekezet ünnepel.

Azóta eltelt 20 év, és hála Istennek ma már sokan vagyunk, akik az örömhírt átadni kívánják karácsonykor. Lehet, hogy a Kollégium példája és kitaratása pozitívan hatott másokra is. Meggyőződésem, hogy az eltelt 20 év szolgálat volt, misszió, amelyet nagyon sok diák végzett, akik tagjai voltak az énekkarnak. Végezték hittel, lelkesen, leküzdve sok fáradságot, lemondva sok mindenről. Végezték itthon és bárhol, ahova meghívták az énekkart.

Az alábbiakban felsorolnám röviden a kórus életének legfontosabb mozzanatait és református egyházunkban vállalt szerepét, mert én hiszem, hogy az évek nem teltek el hiába, bizonyíték arra az a sok diák, akik a kollégium befejezése után is járnak énekkarba, bekapcsolódnak gyülekezeteink zenei életébe, énekkart vezetnek, vagy zenei tanulmányokat folytatnak.

Az énekkar 1990 októberében alakult mint ifjúsági vegyes kar.

Megalakulása óta szolgál Kolozsvár gyülekezeteiben, Erdély-szerte és külföldön is.

1991 nyarán részt vett a II. Magyar Református Világtalálkozó ünnepségében (Budapest, Debrecen, Zánka),

1995-ben a III. Magyar Református Világtalálkozón (Sepsiszentgyörgy),

1999-ben a IV. Magyar Református Világtalálkozón (Kolozsvár), és

2003-ban az V. Magyar Református Világtalálkozón (Kolozsvár).

1992 májusában az Amerikai Egyesült Államokban és Kanadában sikeresen koncertezett.

1994, 1997, 1999, 2002, 2005 és 2007 nyarán Németországban vendégszerpelt, a koncertkörutakat Sitta von Eckardstein bárónő szervezte, a Kollégium és a diákok segítségével.

2004. április – észak-németországi körút a Fries Református Egyház meghívására.

1995-ben ünnepelte kórusunk 5 éves évfordulóját és EMKE-díjjal tüntették ki.

1995-ben alapító tagja az újrászerveződő Romániai Magyar Dalosszövetségnek

1996 májusában részt vesz a galántai Kodály fesztiválon – Szlovákiában.

1999 márciusában hollandiai körúton vesz részt a middelharnisi testvériskola meghívására, és segítségükkel CD-t sikerült kiadnunk.

Négy alkalommal (1998, 2000, 2002, 2004) megszervezte a magyar középiskolások kórustalálkozóját közösen a Romániai Magyar Dalosszövetséggel és a Magyar Opera támogatásával, Kolozsváron.

Részt vett számos kórustalálkozón Erdélyben és Magyarországon.

Énekarunkat a Romániai Magyar Dalosszövetség Hangversenykórus címmel és Arany fokozattal tüntette ki.

Megalakulása óta évente megtartja karácsonyi koncertjeit.

1993-tól minden évben az Ortodox Szeminárium énekarával közös karácsonyi koncertet tart.

1995-től pedig részt vesz az ökumenikus karácsonyi koncertfesztiválon, amelyet Kolozsvár felekezetei szerveznek.

2001-től minden évben karácsonyi videokazetta, CD- és DVD-felvétel készül a kórus koncertjéről.

2003 – országos középiskolai kórusverseny megyei szakaszán – II. díj Kolozsváron,

2005 – országos középiskolai kórusverseny megyeközi szakaszán – I. díj Zilahon,

2007 – országos középiskolai kórusverseny országos szakaszán – dicséret és különdíj Iași-ban,

2009 – országos középiskolai kórusverseny országos szakaszán – III. díj Focșani-ban,

2011 – országos középiskolai kórusverseny országos szakaszán – különdíj Aradon.

Évente részt vesz a nemzeti ünnepeinken (március 15., október 6., október 23.), szervezett rendezvényeken.

Részt vesz a kétévente Kolozsváron megrendezett „Augustin Bena” kórusfesztiválon.

Mivel egyik fő célunk az ifjúság gyülekezeti életre való nevelése, ezért az említett alkalmakon kívül az énekar tevékenységéhez tartozik az egyházi ünnepeinken, templomszenteléseken, gyülekezeti otthonavatásokon, gyülekezeti évfordulókon és más fontos alkalmakon való részvétel is.

Annak ellenére, hogy a tanügyi rendszerünk nem tulajdonít kellő fontosságot a művészeti nevelésnek és ezen belül a zenei nevelésnek, ami nagy gondot jelent, és a későbbiekben majd kellemetlen eredményei lesznek, az alábbiakban néhány gondolatot szeretnék megfogalmazni arról, amiért ér-

demesnek látom ezt a nehéz munkát folytatni, továbbgondolni, és egyre inkább beépíteni az iskola nevelési rendszerébe.

Az ügyszolgálat és az eszmei felelősség mellett még nagyon sok pozitívumát lehetne felsorolni az énekkari nevelésnek.

A legfontosabb és a legkézenfekvőbb talán az a *minimális zenei tudás*, amely nem hiányozhat egyetlen fiatal általános műveltségéből sem.

Az énekkari tevékenység keretében a tanuló alkalmazhatja zenei ismereteit, betekintést nyerhet a gyakorlati zene csodálatos világába, sőt a művészi érték megteremtésében is részt vehet. Ezt követően pedig újabb általános emberi értékek befogadására, kialakítására válhat fogékonnyá.

A *hangképzés* is ehhez a fejezethez tartozik. Sokan mondták már, hogy az emberi hang a legszebb hangszer, ha ez így van, akkor nem mindegy, hogy milyen a hangunk, ha azt szeretnénk, hogy kellemes legyen, akkor foglalkozni kell vele, képezni kell.

Az *önfegyelem* és a *közösségi fegyelem*, amely nélkül nem létezik énekkari tevékenység, eredményezi a *munka tiszteletét*, a *kitartást*, a *célirányosságot*, a *mások munkájának értékelését és megbecsülését*.

A *sikerélmény* pedig az *önértékelést*, az *önbecsülést* és az *önbizalmat erősíti*. Ilyen értelemben a zenei nevelés és a kórustevékenység fontos hozadéka az esztétikai nevelés.

A zene talán az a terület, amely a leginkább kölcsönhatásban van más művészeti ágakkal, így hangsúlyozottan hozzájárul a művészi ízlés kialakításához, amely nélkülözhetetlen a kulturált ember véleménynyilvánításában.

A *vallásos-erkölcsi nevelés* elmélyítéséhez szintén hozzájárul az énekkarban való részvétel.

A fellépések nagy része templomokban, imaházakban, gyülekezeti termekben történik, ilyenkor az *énekkar bizonyágtételéről* beszélünk, vagyis a diákok külön-külön, az énekkar pedig mint a Kolozsvári Református Kollégium képviselője, szószólója, református hitéről tesz vallást, arról a megtartó hitről, amely szerint érdemes élni, és amelynek erkölcsi értékei meghatározzák mindannyiunk jelenét és jövőjét.

Ha komolyan végezzük ezt az evangélizációt, és bízunk Jézus Krisztusban, ha hitünk szilárd, akkor bízhatunk abban, hogy diákjaink olyan keresztyén erkölcsi értékrend képviselőivé válnak, amely megőrzi őket a világ negatív befolyásaitól, káros hatásaitól, és képesek lesznek saját érdekükben elválasztani a jót a rossztól.

Egyre inkább liberalizálódó nevelési rendszerünk sok veszélyt rejtget. Kisebbségi létünk jövőjének biztosítása a mai ifjúságtól függ, és nem mindegy, hogy ezt az ifjúságot hogyan neveljük.

Amint azt már említettem, a Kolozsvári Református Kollégiumban a nevelés alapjait a hitvallásos nevelés jelenti.

A továbbiakban az egyházi ének tanításáról és az énekkari tevékenység szerepéről a hitvallásos nevelésben szeretnék elmondani egy pár gondolatot, amely természetesen a saját tapasztalataim alapján kialakított megközelítése az említett témának:

- az egyházi ének tanításának fontossága,
- az egyházi ének tanítása mint hagyományörzés és identitástudat kialakítása,

– Az énekkar szerepe az egyén és a közösség fejlesztésében.

Az elmúlt 20 évben, mint a Kolozsvári Református Kollégium zenetanára, én is folyamatosan tanítottam és tanítom egyházi énekeinket, mert felfogásom szerint egy református hívőnek legkézenfekvőbb aktív részvétele az istentiszteleti szertartásban a szép éneklés.

Az egyházi ének tanítása mint hagyományörzés szintén nagyon fontos tényező a nevelésben: az erdélyi magyar ember lelkében ott van a kapcsolat az egyházi ünnep és a hozzá kötődő énekek között. Megtaláljuk ezt a kötődést mind a római katolikusoknál, mind a reformátusoknál.

Ha közeledik a karácsony, nem lehet, hogy ne szólaljon meg a *Csendes éj*, ne szólaljon meg a *Krisztus Urunknak áldott születésén*, ezek ma már paradigmák. Nem létezik, hogy húsvét legyen, és ne szólaljon meg a *Halleluja, halleluja, feltámadt az Isten fia*.

Ezek az énekek hozzájárulnak az ünnep hangulatához, a lelkeségéhez. Kár lenne ezt nem tanítani, nem adni tovább.

És vezetném tovább a gondolatot, ha a konfirmálásra gondolunk, rögtön eszünkbe jut a *Szent hitűnkről vallást tettünk*, vagy ha a reformációt ünnepeljük, akkor az *Erős várunk nekünk az Isten*. De szerény véleményem szerint ez már nemcsak hagyomány, hanem identitástudat is. Szerintem az ember identitástudatához nemcsak a nemzetisége, az anyanyelve, a zenei anyanyelve, a történelme, a hagyományai, de a vallása is hozzátartozik. Így lesz a személyisége egész és teljes. Így lesz ez egy életforma.

Amikor a Kolozsvári Református Kollégium újraindulhatott, és nem volt épület, nem voltak tantermek, nem nagyon tudtam mihez is kezdeni a zene-oktatással, tudtam viszont, hogy egy jó énekkar nevet szerezhethet iskolájának, ismertté teheti a határokon belül és kívül, összetartó közösséggé kövacsolhatja tagjait, és felejtethetetlen élményeket szerezhethet diákjainak.

Feladata kell, hogy legyen a szolgálat, a bizonyágtétel, és még nagyon sok szép és felemelő feladat, amelyekről beszélni lehetne.

Az első héten megszerveztem a kórust, kihallgattam a diákokat, és hozzáláttunk a munkához.

Az eredményeinkről már beszéltem. Mindez azt bizonyítja, hogy az ének-kar sikeres és eredményes munkát végez.

A húsz év sikereit tekintve, és a több mint 370 koncertet, úgy érzem, az ének-kar teljesítette feladatát, és habár tagjai állandóan változnak, hiszem, hogy továbbra is teljesíteni fogja. Amint az a 147. zsoltárban is meg van írva: „Dicsérjétek az Úrat! Hiszen Istenünkről énekelni jó.” (147. zsolt.)

Íme, a terület, amelynek problémaköre engem nagyon régtől foglalkoztat, és amellyel kapcsolatosan írtam a doktori dolgozatomat is, a kórushangzás esztétikájáról, *Az énekkari hangzás eszménye és jelentéstana* címmel.

Kivonat

Csiha Kálmán püspök annak idején elmondta, hogy a Farkas utcában kivételesen kétszer van karácsonyeste. Először, amikor a Kollégium énekkarának bizonyágtétele teremti meg a hangulatot, és másodszor, amikor a gyülekezet ünnepel. Az eltelt 20 év szolgálat volt, küldetés, amelyet nagyon sok diák végzett, akik tagjai voltak az énekkarnak. Végezték hittel, lelkesen, leküzdve fáradtságot, lemondva sok mindenről. Végezték itthon és bárhol, ahova meghívták az énekkart, amely 1990 októberében alakult, mint ifjúsági vegyeskar. Célja mind az egyházi, elsősorban a magyar református hitvalló énekek és zsoltárok, mind a magyar népdalfeldolgozások és az egyetemes kórusirodalom gyöngyszemeinek előadása, népszerűsítése. Az előadás időrendi sorrendben végigköveti megalakulásától máig mindazokat a kultúrtörténeti eseményeket Erdély-szerte és a nagyvilágban, amelyeket elsősorban a Kollégium énekkari szereplése tett emlékezetessé, úgy, hogy saját világi és transzcendens zenei értékeinket újra birtokba véve, valóban magunkénak érezhessük

Abstract

Kálmán Csiha bishop once said that on the Farkas Street there are two Christmas Eves. First, when the College choir's musical testimony creates the atmosphere and second, when the church celebrates. The past 20 years was a service, a mission made by a lot of students who were members of the choir, who were performing with faith, enthusiasm, overcoming fatigue, forsaking many things. They were carrying it out at home and everywhere, where the choir was invited, which was established in October 1990 as a youth choir. The choir had a double aim: performance and popularisation of the Church songs, especially the Hungarian Reformed confessional songs and psalms, and processings of Hungarian folk-songs and universal chorus literary. The presentation follows in chronological order all the cultural events in the history of Transylvania and throughout the world from the formation of the choir to this day, made memorable primarily by the performances of the College's choir, by retaking into possession our secular and transcendental musical values, to really feel them our own.

A gregorián ének feldolgozási módozatairól a liszti életműben

Kulcsszavak: Liszt Ferenc, gregorián ének, ethosz, vallás, zenei, irodalmi és képzőművészeti asszociációk, *Haláltánc* zongoraverseny, virtuóz csillogás, *Via Crucis* oratórium, kontempláció.

Key-words: Franz Liszt, Gregorian chant, ethos, religion, musical, literature and artistic associations, Piano Concerto *Totentanz*, virtuoso glitter, *Via Crucis* oratorio, contemplation.

Liszt Ferenc életművében kiemelt szerep jut a gregorián éneknek. Liszt alkotásaiban való jelenléte egyrészt „menekülést” jelent, a múlt, a zenei hagyomány védőfalai közé, másrészt viszont éppen a jövőbe mutató utat jelzi, az új zenei világba vezető utat sejteti. Jelen dolgozat két alkotás segítségével Liszt életútjának akár szélsőségesnek tekinthető stációit kívánja röviden bemutatni a gregorián ének feldolgozási módozatainak apropóján. Több tekintetben tanulságos a gregorián szál jelenléte az életműben, hiszen a művészvilágban tobzódó, virtuóz céljaira alkalmasnak ígérkező gregorián dallam (*Haláltánc*), és az aszketizmus jeleit sugalló, lecupaszított ideogramma-szerű zenei világban szintén fölbukkanó gregorián ének (*Via Crucis*) jelenléte és jelentéstartalma két különböző alkotói állapotot rögzít, ugyanakkor, ezek megismerésével, akár értelmezhetővé is válhat a Liszt-életmű ívszerű alakulása, egysége.

Liszt Ferenc vallásosságáról, valamint az egyházzal való kapcsolatáról szóló vizsgálódásokban olvashatunk az életmódjával összeférhetetlennek tartott sajátos hitvilágáról,¹ ám tudjuk, hogy törhetetlen hite mind alkotói munkáját, mind életszemléletét mélységesen áthatotta. Feladatának tekintette az egyházzenei értékek ápolását, a vallásos zeneirodalom tartalmas mű-

1 „Ismeretes, hogy Liszt Ferenc mélyen vallásos ember volt, de az is, hogy ezt a vallásosságot meglehetősen egyéni módon értelmezte és gyakorolta”. In: Hamburger Klára, *Liszt Ferenc zenéje*. Balassi Kiadó, Budapest, 2010, 15.

vekkal való gyarapítását. Az egyház részéről tapasztalt negatív visszajelzéseket elkeseredetten fogadta.²

A gregorián zenével, valamint a reneszánsz komponisták alkotásaival, első római tartózkodása idején ismerkedhetett meg Liszt. Fokozatosan észlelhetjük alkotásaiban az egyszerű ún. Palestrina-stílusú letétet, valamint a valódi gregorián dallamok feldolgozását. Liszt gregoriánfeldolgozásai között találunk mintegy rögtönzött, szabadon megformált szólódallamot, imitációs szövedékként használt témaanyagot, monumentálissá augmentált motívumízet, recitatív hatással bíró korálszerű zenei szövetet.³

Európai zenetörténetünk során alkotók egész sora hivatkozott gregorián témákra, akár szövegasszociáció-keltés, akár az ősi egyházi zene hangulatának felidézése céljából. A századok folyamán az ágostoni, veszélyesnek tartott érzéki gyönyörűségtől⁴ a beszéd és ének legmagasabb fokú egységének tartott imáig, sokféleképpen árnyalt zeneszerzői értelmezéseket kapunk.

Mint ismeretes, a *Haláltánc* zongoraverseny a világutazó mester *Dies irae* gregorián szekvencia dallamára komponált parafrázisa. Keletkezésében zenei, irodalmi és képzőművészeti hatások is tetten érhetők. Liszt-monográfiákból tudjuk, hogy az ifjú művész párizsi szobájában gyakran improvizált éjjeleken át a végítéletdallamra, még mielőtt Berlioz felidézte volna azt, a *Fantasztikus szimfónia Boszorkányszombat*-látomásában (1830).

A *Dies irae* költemény a végítélet napjának megrázó megjelenítése.⁵ Dallama a zenetörténet talán legtöbbet idézett melódiáinak egyike.⁶

Hamburger Klára a következőképpen definiálja: „rendkívül kevés elemével, puritán, kis hangterjedelmű, kis hangközökben mozgó, lapidáris – de annál markánsabb – dallamosságával, a művészi ökonómia, szerkesztés, szerves egységesség és változatosság, variabilitás káprázatos sokrétűségét

2 „Egyházzenei reformtörekvéseinek, templomi gyakorlatra szánt műveinek egyházi részről való meg nem értése, aggályos fogadtatása, vagy éppen visszautasítása [...] csalódást és keserűséget okozott neki”. In: Hamburger Klára, *i. m.*, 16.

3 Gregorián dallamtörédekkel, továbbá teljes dallamokkal találkozhatunk az alábbi művekben: *Férfikari mise*, *Esztergomi mise*, *Haláltánc* zongoraverseny, *Dante-szimfónia*, *Hunok csatája*, *A éjszakai menet*, *A holtak című gyászóda*, *Missa choralis*, *Szent Erzsébet legendája*, *Krisztus oratórium*, *Szent Cecília-legenda*, *Via Crucis*, *A-dúr Legenda*, *Septem Sacramenta*, *Rosario* stb.

4 Szent Ágoston: *Vallomások*. X. könyv, XXXIII. In: <http://mek.niif.hu/04100/04187/04187.htm#177>, 2012. február 6.

5 „Maga a költemény a középkori poézis egyik csúcsa: kegyelemért való könyörgés formájában a végítélet napjáról, a pokolra jutás iszonyú kínjaitól való félelemnek látomásos erejű felidézése”. In: Hamburger Klára, *i. m.*, 235–236.

6 A dallam eredete ismeretlen. A *Dies Irae* dallam elemzését lásd: Földes Imre, *A „Dies Irae...” dallam*. In: *Zeneelmélet, stíluselmzés, Zeneműkiadó*, Budapest, 1977, 23–44.

Haláltánc

(Totentanz – Danse macabre)
Parafrázis a Dies irae dallamára

Kompozíciós munka: 1838-1839-1859.
Különféle verziók 1849, 1853, 1859.

Bemutató: Hága, 1865. április 15. A szólót
Hans von Bülow (1830-1894) játszotta,
vezényelt J. H. Verhulst.

Hangszerek: kislefuvola, 2 fuvola, 2 oboa, 2
klarinét, 2 fagott, 2 kürt, 2 trombita, 2
tenorharsona, basszusharsona, tuba,
üstdob, cintányér, triangulum, tamtam,
szólószongora, vonósok.

Megjelent: 1865, Siegel.

Ajánlás: Hans von Bülow-nak.

Átdolgozás: zongorára, 2 zongorára.

Műjegyzék: R 457, S, LW 126.

Dies irae
Officium defunctorum

Seq. 1.
D I-es irae, dí-es ílla, Sólvet saeclum in favilla :
Téste Dávid cum Sibýlla. Quántus trémor est futúrus,
Quando jú-dex est ventúrus, Cúnc̃ta stricte discussúrus!
Túba mí-rum spár-gens sónum Per sepúlcr̃a regi-ónum,
Cóget ómnes ante thrónum. Mors stupé-bit et natú-
ra, Cum resúrget cre-a-túra, Judi-cán-ti responsúra.
Líber sc̃riptus pro-fe-ré-tur, In quo tó-tum continé-tur,
Unde múnus judi-cé-tur. Júdex ergo cum sedé-bit,
Quíddid lá-tet apparébit : Nil ínultum remané-bit.

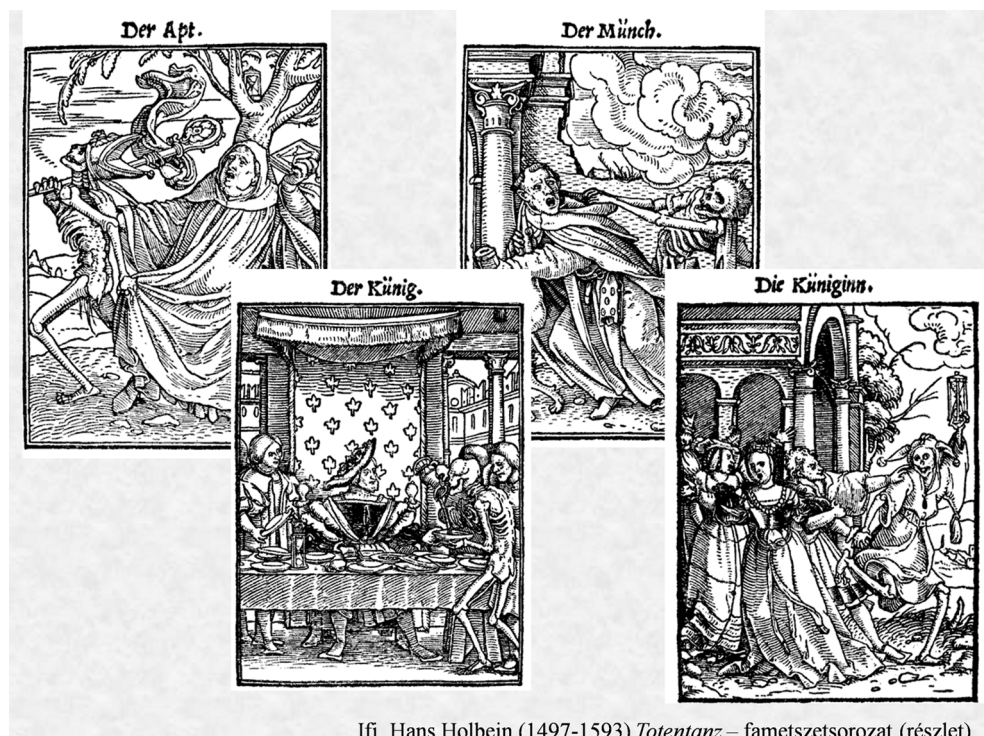
példázza”.⁷ Valóban, mind a teljes Dies irae-dallam, mind a Liszt által használt első három sor is ezt a meghatározást igazolja. Tulajdonképpen a Dies irae, egyrészt deklamációs ereje, másrészt dallamos vonalvezetése miatt ragadta meg megannyi alkotó fantáziáját, úgy Lisztét is.

Liszt valószínűleg ismerte azokat a képzőművészeti alkotásokat, melyek igen plasztikusan vizualizálták azt a halálközeli élményt, amelyet a középkor végi pestisjárvány hatása alatt álló festők, grafikusok tapasztalhattak. Illusztrációikban szembeötlő a felismerés, hogy társadalmi, korosztály és nemi különbségek figyelembevétele nélkül bárkire és bármikor rátalálhat a mindnyájunkra leselkedő Halál. Az egyik ábrázolási mód a szarkasztikus-félelmetes „haláltánc”⁸ volt: annak ábrázolása, hogy a Halál, pusztá vagy

⁷ Hamburger Klára, *i. m.*, 236.

⁸ „A múlt században új életre kél a haláltánc műfaja, Heine költészetétől Arany János Híday-avatásáig, Goethe Faustjától Madách hatalmas variációs víziójáig, Az ember tragédiájáig, vagy Vörösmarty Csongor és Tündéjének hármastáncáig, Berlioz Fantasztikus szimfóniá-

esetleg csörgősipkás, bohócjelmezbe bújtatott csontváz képében egyenként, azonos könyörtelenséggel ragadja el áldozatait.⁹ Az egyik legismertebb haláltánc-fametszetsorozat az ifjabb Hans Holbein (1497–1593) *Totentanza*¹⁰. Az alábbi illusztráción ebből a sorozatból látunk néhányat.¹¹



Ifj. Hans Holbein (1497-1593) *Totentanz* – fametszetsorozat (részlet)

A metszetek gyakorta rémisztő jellege azt a fajta realitást érzékelteti a szemlélővel, amit bizony a XIV. és a XV. századi Európában élő ember mindennapjaiban tapasztalhatott, hiszen az éhínség, a háborúk és a járványok következtében, a halál eshetősége a köztudatban valóban egy állandóan jelenlévő lehetőségként létezett.

jától Muszorgszkij ciklusáig, A halál dalai és táncaiig számos alkotás mélyén munkál a haláltánc-gondolat, s annak variációs feldolgozása”. Ujfalu József, *Liszt Ferenc: Haláltánc*. In: *A hét zeneműve*, http://www.mr3-bartok.hu/component/option,com_alphacontent/section,5/cat,18/task,view/id,12962/Itemid,52/, 07. 02. 2012.

9 Vö. Hamburger Klára, *uo.*

10 Hans Holbein fametszetsorozatát 1525 körülre datálják. Feltehetőleg Bázelen készültek.

11 A *Haláltánc* inspirációs hátteréről bővebben: Kaczmarczyk Adrienne, *Holbein contra Orcagna* In: *Muzsika*, 2001. október, 44. évfolyam, 10. szám, 22.

A halálábrázolás másik típusa *A Halál diadala*, a három élő és a három halott váratlan találkozása.¹² Ennek legnagyobb és legmeghatározóbb ábrázolása a pisai Campo Santóban található.¹³

A freskó igen szuggesztív. Jelenettöredékekből áll össze a kép, mindenik szegmens egy-egy érzetet jelenít meg: az üdvelti érzettől (l. imádkozó szerzetesek) az örömteli érzeten át (l. kertben pihenő úrhölgyek), a szenvedés és bánat megtapasztalásáig (l.: a halott látványa a koporsóban) sokféle árnyalatot megismerhetünk. A ligetben, saját szórakozásukra muzsikáló előkelő hölgyek, a lovagok társaságát élvező merészebb úrnők vagy az elegáns ruhákat viselő, vidám, vadászatra készülő férfiak látványsorozata ellenére a freskó egyetlen egy aspektusra figyelmeztet. Buonamico Buffalmacco freskója szerint nincs idő arra, hogy az udvari élet nyújtotta élvezetekben tobzódjunk, hiszen az égben angyalok és démonok folyamatosan követelik maguknak a holtak lelkét. Képi megfogalmazásában a halál bárkinél hatalmasabb, és győzelmet arat mindenki fölött.



Bonamico Buffalmacco, *Trionfo della Morte* (*A Halál diadala*)
- freskó a pisai Campo Santóban.

Mind a groteszkbe hajló szarkasztikus haláltánc-képsorozat érzékeltetését, mind pedig a Halál diadalának könnyörtelenségét ábrázoló mozzanatsor megjelenítését, Liszt a variációs szerkezet zenei mechanizmusában találta

¹² Vö. Hamburger Klára, *uo.*

¹³ Ezt Liszt 1838-ban csodálhatta meg, amikor Marié d'Agoult-lal Itáliában járt. Bővebben lásd: Hamburger Klára, *uo.*

megfelelőnek felidézni.¹⁴ A zongoraverseny tehát a *Dies irae* adta dallamanyagból és hat variációból áll, ám valójában egy négytételű ciklikus mű határvonalai is érzékelhetőek.

Téma + 6 variáció

I. tétel: 1., 2., 3. variáció.

II. (lassú) tétel: 4. variáció.

III. tétel (Scherzo): 5. variáció.

IV. tétel: 6. variáció.

→

A variációsorozat témájául Liszt a *Dies irae*-dallam csupán első sorát használja fel. Tulajdonképpen ez 3×8, 8, 8 szótagos sornak felel meg, és három zenei motívumból álló dór dallamot alkot.¹⁵ A három szövegsornyi téma valamelyik részlete mindvégig megtalálható az alkotás során. A versenymű struktúrájáról Hamburger Klára így vall: „diabolikus maga a szerkezet egy-

14 „A gondolat művészi formája magától értődő módon talál rá a variációs szerkezetre, mint a tartalom kifejtésének természetes módjára. A téma akár az irodalmi, akár a képzőművészeti fogalmazásban maga a halál mindenkire közös ténye. A variánsok végtelen lehetőségeit kínálja az, hogy mindenki a maga halálát halja.” Újfalussy József, *Liszt Ferenc: Haláltánc*, uo.

15 Bővebben lásd: Hamburger Klára, *i. m.*, 239.

sege, szilárdsága is, a maga kontrapunktikus részleteivel. Valamennyi változat másként és másként – a hosszú variációkban sokféleképpen – aknázza ki, mutatja be a témát: hangszerelés, letét, ritmus, metrum, harmonizálás, dallamformálás, szólamvezetés, dinamika, előadásmód rendkívüli és egyszerűs mind szerves sokrétűségével építi fel az ugyanaz és mégis más, az egység és változatosság e kivételes, elementáris hatású remekművét”.¹⁶

A *Haláltánc* irtózatos vízióját Liszt sajátos hangszín-, harmónia- és ritmusbeli effektusokkal éri el. Már a partitúra kezdőoldalán megfigyelhető (még akkor is, ha mellőzzük a fúvós és ütőhangszerek szólamait) az a hátborzongató szűkített akkordfelbontás, amint a zongora valamiféle ütőhangszerre átalakulva megjeleníti a pokol kapuját.

The image shows a musical score for Liszt's 'Haláltánc' (Dance of the Dead). The score is in G major, 2/4 time, and marked 'Andante.' The top system shows the piano accompaniment with a 'marcato' marking. The bottom system shows the vocal part with a 'pesante' marking. The piano part features a series of chords in the right hand and a single note in the left hand, creating a 'piano' effect.

A Liszt által használt zenei eszközök (magas és mély regiszterek kiaknázása, hangszerek sajátos megszólaltatási módozata, súlyos akkordszerkezetek, disszonáns harmóniak, pregnáns, virtuóz ritmuspaszázások stb.) egy valós rútságot jelenítenek meg, ami messze meghaladja az eredeti gregorián dallam csendes, gyászos, transzcedentális jellegét. Ez már nem egy ima, ez egy sátáni jelenet zenében való kivetítődése. Zenei kifejezőeszközeiben visszafogott, akár a fenséges esztétikai kategóriába hajló auditív hangulatot teremteni képes gregorián dallam, amely Liszt Ferenc fantáziájában markáns, kicsapongó, olykor a groteszk jeleit mutató ördögi zenévé alakult. A fiatal

16 Hamburger Klára, i. m., 246.

zeneszerző képzelete a melankolikusan csengő gregorián dallamot, a rémisztő szöveget („Harsonák szörnyű hangja/hull a millió sírhantra/kit-kit a Trón elé hajtva”)¹⁷, a gúnyos és félelmetes képzőművészeti illusztrációk élményét koherens egységgé olvasztotta, megfelelve a kor elvárásainak. Hiszen, mint tudjuk, feladatának tekintette korának közönségét megszólítani, és bizony, ez az a tobzódó romantika, amelyre talán leginkább a pátosszal mértéktelenül való sáfarkodás jellemző.

Tempó-dramaturgia

Téma: *Andante-Allegro*
 1-2. variáció: *Allegro moderato*
 3. variáció: *Molto vivace*
 → 4. variáció: *Lento-Presto*
 5. variáció: *Vivace*
 6. variáció: *Sempre allegro – Allegro animato.*

Hangnem-dramaturgia

Téma – 1., 2., 3. variáció: d-moll
sötét, diabolikus
 → 4. variáció: H-dúr
lírai, csillogó
 5. variáció: d-moll, Desz-dúr
ördögi, hősi, diadalmas
 6. variáció: d-moll
infernális

A variációk tempódramaturgiájából kitűnik, hogy a mű nagyrészt gyors. Csupán a 4. variációban találkozunk egy hosszabb lassú szakasszal.

A hangnemi terv, amint az előző illusztráción is látható, összefügg a hangulati-dramaturgiai tervvel. Ebből a szempontból is értelemszerűen kiválik a 4. variáció. Itt szinte egy szentimentálisnak mondható változatot hallunk. A zeneszerző valószínű, hogy az eddigiekben zeneileg megjelenített félelem

¹⁷ Babits Mihály fordításában ajánljuk a szöveget.

és kegyetlenség mellett, egyfajta bizakodást próbált érzékeltetni.¹⁸ Ezt a kontrasztot nyilván megtaláltuk a festményen is, idézzük csak fel a virágzó fák árnyékában ülő kisasszonyok, azaz az élet hívságait szimbolizáló részletet. Itt a gregorián szekvencia dallama légies könnyedségűvé, táncos derűvé alakul át.



A hozzávetőlegesen 4 évtizeddel későbbi művet, a *Via Crucis*-t, az a Liszt írta, aki immár sok megpróbáltatáson volt túl. Tudjuk, hogy a kompozíció alkotási folyamata lelkileg igen megviselte.¹⁹

Via Crucis

(A kereszti útjának 14 állomása, kórusra és szólistákra, orgona- vagy zongora kísérettel.)

Szövegét a Bibliából, két középkori latin himnuszból – melyek közül a *Vexilla regis* a leggyakoribb – és két német evangélikus korálból, Carolyne Wittgenstein hercegné állította össze.

Kompozíciós munka: tervek 1873, vázlatok 1876-1877.

Készült: 1878-1879. A kézirat befejezésének dátuma: Budapest, 1879. február 26.

Előadók: vegyeskar, 2 szoprán-, mezzoszoprán-, alt-, tenor-, bariton-, basszuszólok. Orgona (vagy zongora). Előadható csak hangszereken is: orgonán vagy zongorán.

Bemutató: Budapest, Belvárosi plébánia, 1929, nagypéntek.

Vezényelt: Harmat Artúr.

Átdolgozás: zongorára, 4 kézre.

Műjegyzék: R 534 S, LW 53.

Vexilla Regis (Dominica Passionis) Ad vespas

Hymn.

V Exil-la Ré- gis pród-e-unt : Fúlget Crú-cis mysté-
ri-um, Qua ví-ta mórtem pértu-lit, Et mór- te ví-tam pró-
tu-lit. 2. Quae vulne-rá- ta lánce-ae Mucróné dí-ro, crími-
num Ut nos lavá-ret sórdibus, Ma-ná- vit únda et sán-
guiné. 3. Implé-ta sunt quae cón-ci-nit Dávid fidé-li cár-

18 Bartók Béla *Liszt-problémák* című akadémiai székfoglaló beszédében (1936) írja a következőket: „Liszt ezzel nyilván szándékosan valami reménysugárfélét akart felvillantani anynyi sötétség és zordság özönében.” In: Hamburger Klára, *i. m.*, 243.

19 „Az elmúlt két hétben valósággal felszívta ez a kompozíció [...] és mélységesen megrázta.” In: Hamburger Klára, *i. m.*, 72.

Hamburger Klára a következőképpen jellemzi a művet: „a legmélyebb emberi szenvedés, a legszörnyűbb megaláztatás és megkínzás, és a vele való együttérzés szívbe markoló megjelentetése. [...] A *Via Crucis* tipikus kései Liszt-alkotás: egységessé érett, leállott már róla minden külsőség, hajtáskeresés. Amilyen szerény az apparátusa [...], amilyen tartózkodók a színei, amilyen szűkre szabott a terjedelme [...] olyan tervszerű és tömör, szervesen összefüggő a felépítése, olyan lényegre törők és egyszersmind döbbenetesen modernek az eszközei. Minden apró mozzanatnak, minden faktornak szerepe van az *egészben* s a drámai kifejezés szolgálatában”.²⁰

A *Via Crucis* 15 tételes ciklikus mű, bevezetésből és Krisztus szenvedéstörténetének tizenegy stációját bemutató drámai képsorozatából áll. A mű szövegét tekintve elmondhatjuk, hogy ökumenikus jellegű: latin nyelvű bibliai szövegrészekből, két középkori latin himnusból és két német protestáns korálból tevődik össze. A mű tételei több tematikus szállal kapcsolódnak egymáshoz:²¹

– Krisztus kínjait jelképező tematikus mag: egy lelépő szűk kvint, azaz *tritonus* (mind akkordikus, mind lineáris formában)

– *Vexilla regis* gregorián himnusz (szó-lá-dó „kereszt”-motívum)

– *Stabat Mater* gregorián szekvencia.

A kinszenvedés első állomásának bemutatását egy áhítatos zenei mozzanat előzi meg. Ekkor csendül föl a *Vexilla regis* gregorián himnusz, előbb egy szólamban, majd négyszólamú letétben. A vokális szakaszt, instrumentális tétel követi, az orgonátétel alkalmával érzékelhető először a mű alaphanglata.

Frauen- und Männerstimmen unisono.

Ve - xil - - - la re - - - gis pro - - - de - unt, ful - get
Des Kö - - nigs Fah - - ne schwebt em - por, es glänzt

f *sempre legato*

²⁰ Hamburger Klára, *i. m.*, 73–74.

²¹ Bővebben, lásd: Hamburger Klára, *i. m.*, 74–75.

A második tételben hallható baritonszólót követően (Üdv néked, kereszt!) a harmadik stáció jelenete az, amikor Jézus először elesik. Ezt, a zeneszerző szinte sajgó szűkített szeptim, kvart és bővített akkordokkal teszi igen képletesse. A drámai pillanatot éteri színekbe oldja Liszt a *Stabat Mater* gregorián szekvencia háromszólamúvá harmonizált szakaszában.

Frauenstimmen.

1 Sopran I.

1 Sopran II

1 Alt.

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem la - cry - mo -
Seht die Mut - ter vol - ler Schmer - zen, wie sie mit zer - riss - nem Her -

(Wenn Frauenstimmen, Orgel tacet.)

pp dolente

(Wenn Frauenstimmen, Klavier tacet.)

pp

Sta - bat, Seht,

sa, zen dum pen - de bat fi - li - us.
zen an dem Kreuz des Soh - nes steht!

sa, sta - bat ma - ter.
zen steht, - bat ma - ter.
sta - bat ma - ter.
seht, - bat ma - ter.
seht!

perdendo

perdendo

Figyelmünket a tizedik stációra fordítva, észleljük, hogy talán itt fordul elő a legtöbb és legmarkánsabb disszonancia (bővített hármas, szűkterces akkord – bővített terckvart –, és szűkített szeptim állandó váltakozása jellemzi). Itt a gregorián ethoszát idéző, ám annak egy fájdalmasra torzított disszonáns arcképét halljuk egy sűrűbb polifonikus szerkezetben. A legfelső szólamban – a 12. ütemtől – megszólal a mottó, az a kérdés-felelet szerű képlet, amelyre Hamburger Klára felhívja figyelmünket, miszerint ez mintegy visszautal Beethoven kései *F-dúr vonósnégyese* (op. 135) 4. tételének híres mottójára: „Muss es sein? Es muss sein!”, azaz: „Meg kell lennie? Meg kell lennie!”²² Ennek a tételnek a végén olvasható Liszt kézírásával a Wagner *Parsifal*jából vett utalás, amely a *Via Crucis* mottója is lehetne: „Durch Mitleid wissend”, azaz „Részvétől megvilágosodva”.

A „Crucifige!” („Feszítsd meg!”) felkiáltást Krisztus Istenhez intézett kérdése követi: „Eli, Eli! lamma Sabachthani?” („Én Istenem, én Istenem, miért hagytál el engem?”).



A gyászos pillanatokat egy német protestáns korál summázza: „O Traurigkeit, O Herzeleid” (Óh, szomorúság, óh, bánat). Ezt egy orgonátétel, majd egy orgonára, mezzoszopránszólóra és vegyes karra írt tétel követi. Itt, az utolsó stációban, újból fölcsendül a gregorián kezdőhymusz.

A - ve crux, spes u - ni - ca,
Heil dir, Kreuz, uns - re Hoff - nung,

Wenn Singstimme, die rechte Hand tacet. *)

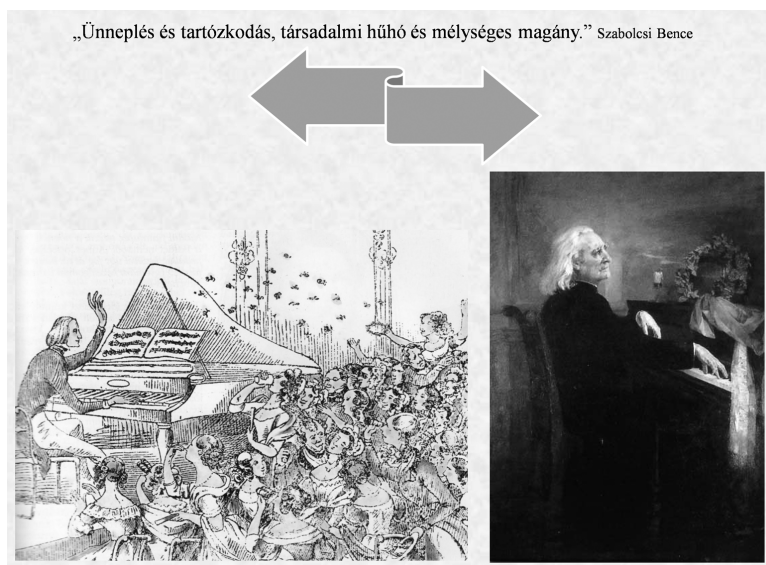
Pedal.

pp

22 Hamburger Klára, *i. m.*, 78–79.

A *Via Crucis*ban található gregorián énekek felhasználásáról elmondhatjuk, hogy azok az írott vagy íratlan szabályszerűségek, pontosabban, azok a stilisztikai jegyek, amelyek a különböző gregorián műfajokon, valamint történeti korszakokon belül meghatározhatóak, különösen a mű dallamvilágában lelhetőek fel. Liszt szokatlanul merész harmóniai köntösbe öltözteti ezeket a gregorián dallamrészleteket. Találkozunk a tonálfunkciós zene metrumrendszerébe ültetett ritmusképletekkel, tizenkét fokú hangrendszerre bővülő intonációval, modális és neomodális szövetű harmóniastruktúrákkal, valamint polifonelvű textúrákkal.²³ Mindezek a jellegzetességek alapvetően el-
lentmondanak a gregorián stílusnak. Ám a *Via Crucis*ban, Liszt a gregorián idézetekkel tulajdonképpen azt a zenei sajátosságot próbálta megragadni, amely a gregorián zene ethoszában érhető tetten. Azt az emelkedett hangulatot, ahol a legkevesebb eszközzel a legtöbbet kíván az ember Istenhez intézni. Liszt gondolkodásmódját, életét ez az eszme uralta ekkoriban: minél kevesebb eszközzel, minél tisztább lélekkel szólni Istenhez.

Tudjuk, hogy Liszt Ferenc az 1870-es és 80-as években, tehát pályafutása utolsó másfél évtizedében, a hozzászegődő tanítványok szokásos sereglése ellenére, aránylag elszigetelten élt.



23 További jellegzetességek: beszédszerű, deklamatorikus elemek behatolása a dallamvilágba; gazdagabb disszonanciahasználat jellemzi a harmóniavilágot; kitágított hangnemi-ség; egészhangú skála, bővített hármashangzat-sorozatok fokozzák a dallam- és harmóniavilágot; ötfokú és modális hangrendszerek; hangköz-tágító vagy -szűkítő motívumfejlesztés; hiperkromatika stb.

Mit jelent ez az elszigeteltség? Bizonyára idegenkedett attól a társadalomtól, amely őt körülvette, vagy talán éppen számkivetettnek érzi magát? Szabolcsi Bence írja: „éppen ő, aki valamikor oly szenvedélyesen harcolt a művész méltó társadalmi posztjáért, aki oly szenvedélyesen hangoztatta a művész társadalmi feladatait, aki messzehangzó szóval hirdette, hogy a művésznak minden idegszálával benne kell élnie kora társadalmában, mert csak így tud érte, róla beszélni, előtte járni, eszméltetője lenni... S hol van most mindez? Hasztalan küzd önmagában e mély idegenség ellen; talán valóban úgy van, hogy egy kissé mindenütt és mindenkinek idegenné vált. Idegenné, bolyongóvá...”²⁴

Szintén Szabolcsi Bence, a kései művek kapcsán,²⁵ az alábbi sorokkal utal Liszt akkori népszerűtlenségére²⁶: „sokszor egyetlen gondolat felvillanásának hat, s talán inkább gondolat, mint zene [...] Megdöböntő, mily mezetenre vetkőzött, mily önsanyargató egyszerűséget vállalt néhány év leforgása alatt Liszt Ferenc zenéje, mely színesen virágzó, dús és harsány zene volt nemrégen, s mely a filozófiai töprengés mélységeiben és magaslatain is mindig megőrzött volt valamit a világfi hódító eleganciájából. [...] Erről most szó sincs többé; ez a művészet lemondott a virtuóz igényeiről, az előadóművész csillogó bravúrajairól – ha nagyritkán él még velük [...] már úgy nézi őket, mint a káprázatok hiú és hasztalan világát, melytől el kell szakadnunk, hogy

24 Szabolcsi Bence, *A választút és egyéb tanulmányok*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963, 205.

25 Két kései Liszt-darabról, a *Viharfelhőkről* és a *Balcsillagzatról* írja Raabe, hogy „dallam-invincióban szegényesek ugyan, de legmegrendítőbb művei közül valók. Ahogyan élete végén minden ragyogásról lemondott, úgy mond le itt a világ számára érthető kifejezőmódról. Amit elmond, az reménytelen s a reménye-vesztett ember nem beszél többé választékos formában. Senkihez sem szól többé, önmagához is alig. A *Viharfelhők*ben dalamtalan árnyak lebegnek, a *Balcsillagzat*ban egymást üzik a kalapáló diszsonanciák, mint ahogyan a fogoly dörömből börtöne falán, bár jól tudja, hogy senki sem hallja meg. Azután imádkozni próbál, de itt is dadogásba fúl a szava, – s már csak a semmibe mered, ahonnan nem jó válasz”. In: Raabe, *F. Liszt II. Liszts Schaffen*. 1931. 62–63., idézi Szabolcsi, *i. m.*, 222.

26 „A kortársak s a közvetlen tanítványok hűvösen és értetlenül, ha ugyan nem megbotránkozva fogadták e kései műveket; nem találták őket méltónak az ünnepelt zeneszerzőhöz, a briliáns zongoraművészhez, a vakító világfihoz, ahhoz a régi Liszt Ferenchez, akinek előkelőre és veszélytelenre stilizált képmását még az elmúlt évtizedek „közéleti” sikerei alapján dolgozták ki magukban. Ahhoz a divatossá vált régi Liszt-képhez hasonlítva, ez az új Liszt valóban ismeretlenül, sőt kiismerhetetlenül, félelmetesen és fenyegetően hatott. A zenetörténetben az ilyen jelenség nem példa nélkül való: Beethoven kései nagy stílusváltását éppily kevésbé értették, Mozart nagyszabású, tragikus műveit éppily kevésbé fogták fel azok a kortársaik, akik épp hogy megbarátkoztak e mesterek régebbi műveivel s nem készültek fel azokra a váratlan meglepetésekre, melyeket későbbi fejlődésük a közvélemény számára tartogatott”. In: Szabolcsi Bence, *i. m.*, 239–240.

a mélyére lássunk. [...] Színei megritkultak és elkomorultak; s körülöttük megkezdődött a teljes zenei szövet fellazítása és átkomponálása”.²⁷

Az alapvető stilisztikai különbségeken túlmenően mind formai, mind esztétikai koncepcióbeli különbséget vélünk felfedezni a két műben. Míg a *Haláltánc* zongoraversenyt a variációs gondolkodás hangolja egybe, addig a *Via Crucison* inkább dramatikus elgondolás érhető tetten.²⁸ Míg az előzőben sokszínűen ábrázolta az életet (paradox módon, a Halál fordulatos megjelenítéseivel), addig az utóbbiban az egységet érzékeltette, az alaphangulat lehetőségeit mutatta be annak ezer színével.

Formai koncepció

Variációs egység

Dramatikus egység

Esztétikai koncepció

Színesen virágzó,
dús, harsány zene

Elsötétülő, komor,
tépelődő aszkétahang

Befejezésékképp elmondhatjuk, hogy a gregorián zene feldolgozási módozatainak bemutatásával érzékeltethettük azt az alkotói ívet, amelyet a liszti életmű tanúsít. Mindkét gregoriánfeldolgozása tulajdonképpen híven tükrözi a művész önmagába való fordulásának szükségességét, a transzcendens lelki és alkotói állapot igényét. Amíg a *Totentanz*ban a magányos szerzetesek kontemplatív világával érzékelteti ezt, a *Via Crucis*ban már saját maga kerül ebbe a világba minden külső dísz vagy álarc nélkül. Különös és szinte végszzerű, hogy Lisztnek épp a gregorián stílus lett a kalauza az új zenei nyelv felé. Egy olyan új világba vezette, amely kaput nyitott a jövőbe.²⁹

27 Szabolcsi Bence, *i. m.*, 221.

28 „Liszt e kései művekben a variációs egységet egy magasabb dramatikus egységgé fokozta, még szervezettebb és még drámaibb egység értelmében”. In: Szabolcsi Bence, *uo.*

29 Pándi Marianne zenetörténész szerint Liszt zongoraversenyei közül a *Haláltánc* „nyúlik vissza a messzebb múltba, és ez mutat a távolabbi jövőbe. A múlt: a gregorián dallamvilág, amelyet a *Dies Irae* témájával felelevenít; a jövő: Bartók zenéje, amelyet a kései Liszt stílusának érdekessége, kérérlhetlensége, a »macabre« és »obstiné« csárdások keserű hangja készít elő. Nem véletlen, hogy a zongoraművész Bartók egyik emlékezetes produkciója éppen a *Haláltánc* volt!”. In: Pándi Marianne, *Hangversenykalauz*. Zeneműkiadó, Budapest, 1973, 130.

Felhasznált irodalom

- Földes Imre, *A „Dies irae...” dallam*. In: *Zeneelmélet, stíluselemzés, Zeneműkiadó*, Budapest, 1977, 23–44.
- Hamburger Klára, *Liszt Ferenc zenéje*. Balassi Kiadó, Budapest, 2010.
- Szabolcsi Bence, *A válaszfűt és egyéb tanulmányok*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963.
- Ujfalussy József, *Liszt Ferenc: Haláltánc*. In: *A hét zeneműve*. http://www.mr3-bartok.hu/component/option,com_alphacontent/section,5/cat,18/task,view/id,12962/Itemid,52/, 07. 02. 2012.
- Kaczmarczyk Adrienne, *Holbein contra Orcagna*. In: *Muzsika* 2001. október, 44. évfolyam, 10. szám, 22.

Ajánlott könyvészet

- Angi István, *A szent zsolozsma éneklése a II. vatikáni zsinat előtt és után*. kézirat, 2004.
- Dobszay László, *A gregorián ének kézikönyve*. Editio Musica, Budapest, 1993.
- Hamburger Klára, *Liszt kalauz*. Zeneműkiadó, Budapest, 1986.
- Rajeczky Benjámín, *Mi a gregorián?* Budapest, 1981.
- Szent Ágoston, *Vallomások*. X. könyv, XXXIII. In: <http://mek.niif.hu/04100/04187/04187.htm#177>, 2012. február 6.
- Walker, Alan, *Liszt Ferenc*. 1–3. kötet, Editio Musica Budapest, 2003.

Kivonat

Lisztet évtizedeken át, egyre fokozódó mértékben foglalkoztatta a gregorián ének sajátos ethosza. Miséi, oratóriumai már régen visszhangzottak rá, Rómában és Párizsban újra meg újra igyekezett a végtelen gazdagságú dallamkultúra mélyébe hatolni. Több műve is valósággal középponti pillérűnek vallja ezt az egyéni dallamvilágot. A dolgozatban bemutatott két alkotás – a *Haláltánc* zongoraverseny és a *Via Crucis* oratórium – híven tükrözi a művész önmagába való fordulását, a transzcendens lelki és alkotói állapot megteremtésének igényét. A gregorián ének egyszólamú, sokszor egyszerű s mindig puritán dallamai Liszt kezében majdnem mindegyik új ritmikai, harmóniai, formai és esztétikai értelmezést kapnak, ugyanakkor különös és szinte végzetszerű, hogy épp a gregorián stílus lett a zeneszerző „kalauza” a felé a világ felé, amely utat mutat a jövőbe.

Abstract

For decades, Liszt is increasingly concerned with the particular ethos of the Gregorian chant. His masses, oratorios have long echoed it; he tried in Rome and Paris again and again to get into the depths of these melodies with infinite richness. Several of his work declares this particular world of melody as its central pillar. The presented two works – the Piano Concerto *Totentanz* and the *Via Crucis* oratorio – reflects the need of the artist to turn into selves, to create a transcendent state of spiritual and artistic creation. The monadic Gregorian chant, its often simple and always austere melodies, in Liszt's hands gets almost every time new rhythmic, harmonic, formal and aesthetic interpretation, however strange and almost inevitably is that the Gregorian style was the composer's „guide” towards the world that points out the way forward into the future.

Fausti reflexiók Liszt Ferenc műveiben

Kulcsszavak: *Faust-szimfónia*, elemzés, forma, téma-transzformáció, *mefisztói* minőség, esztétikai értékkategóriák, zeneretorikai alakzatok, művészi kifejezőeszközök.

Key-words: *Faust-Symphony*, analysis, form, thematic transformation, the *Mephistophelian* character, categories of aesthetical values, rhetorical figures, artistic means of expression.

„Der gebildete Deutsche hängt an seinem *Faust* wie an einem Evangelium” – A művelt német csüng a *Faust*ján, akár egy evangéliumon – fogalmazza meg kissé humorosan a *Faust-szimfónia* kapcsán Richard Pohl, Liszt kortársa, harcostársa.¹ Nem szükség felsorolni, hogy hány alkotás igyekezett különbözőképpen művészi tartalommal megtölteni a legendás vagy a már filozófiai léptékű történetet. A liszti életműből ismerősek azok az alkotások, amelyek a *fausti* és a *mefisztói* jellemek – vagy mondhatnánk akár: jellegek, minőségek – zenei ábrázolásai. Ha csak a konkrét programatikus tartalmúakra gondolunk, ki kell emelnünk többek között a lenau drámai költeményre komponált *Két epizód*ot, a *Mephisto-keringőket*, és természetesen a *Faust-szimfóniát*.

A 40-es évektől egész az utolsó életévekig átfogó kapocsként van jelen Liszt művészetében a *fausti* és a *mefisztói* tematika. Minden felbukkanása a zeneszerző énjének egy-egy önarcképtöredéke. Akkor is, amikor a többet tudni akaró, a határokat feszegető *Faust*ot ábrázolja, akkor is, amikor a harcos, lázadó és hősies manfrédszerű férfiút, és akkor is, amikor a *mefisztói* erők hatására bűnöket elkövető, nőcsábító és akár démoni karakterű alakká változik. És nem kevésszer fejt ki a szerző e művek kapcsán szavakban is – önvallomásként – a megbánás és lelkiismeret-furdalás mardosó érzéseit.

Liszt legtöbb művében Lenau költeményét használja fogódzóként. Nem ritkán akár a partitúrába nyomtatva találjuk a zeneileg kifejezett gondolatso-
rokat vagy jellemábrázolásokat. Ilyenkor – a lenau mű utolsó verssora sze-

1 Richard Pohl, *Liszts Faust-Symphonie*. In: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 2. kötet, Leipzig, 1883, 272.

rint – Mefisztóé az utolsó szó: „Megkaptalak és foglak átölelve”² – mondja a végkifejletet az ördög. A szimfóniába azonban már belopózik Goethe révén a lessingi örökség, a női ideálnak, a nőiségnek a felemelő, bűnbocsájtó, kiengeisztelő és megváltó szerepe, melynek eredményeképp Faust és a *fausti* akarni vágyás nem semmisül meg az ördögi szorításban. Mefisztó értékromboló magatartása az a pont, ahol leginkább megfogható és nyomon követhető Liszt – mondhatni – „szokásromboló, hagyományromboló zeneszerzőisége”. Nem véletlenek a hanslicki elmarasztaló vélemények, még akkor sem, ha mint ellentábori képviselő nyilatkozik. Röviden rá szeretnénk mutatni, hogy mi készíthette az említett bécsi esztétát arra, hogy a *Faust-szimfóniát* egy borzalmas tákolmánynak nevezze (*ein entsetzliches Flickwerk*), a harmadik tételt egy mezítelen rútságnak, ocsmányságnak (*eine nackte Häßlichkeit*), leírhatatlan ízléstelenségnek (*unbeschreibliche Abgeschmacktheit*), vagy magát Lisztet egy elfuserált Berlioznak, ki önmagát Goethének tartja (*ein verpfuschter Berlioz, der sich für Goethe hält*)³.

A Zenei Szép szerzőjének gúnyos és ironikus hangvételű kritikája mögött – félretéve a programzenei nézőpontokat – azonban ott van egyfajta direkt és hangsúlyozott állásfoglalás a *rút* és az *aljas* művészi és zenei közvetlen megfogalmazása ellen. Ezek az esztétikai értékek (vagy éppen értékhiányok, antiértékek) mindig is ismertek voltak. Művészi megfogalmazásuk azonban hosszú ideig egyenesen tiltott volt. Az Hugo által kinyilvánított program azonban már szavakban is élénk tárja, hogy a XIX. századi művész mindezt kihagyás vagy épp megszépítés nélkül kívánja megjeleníteni, a maga naturalisztikus mivoltában. Ezért fontos a liszti szimfóniát (és vele együtt a rokon programmal rendelkező műveket) esztétikai prizmán is átvilágítani.

2 Kozma Andor fordítása.

3 „Wenn ich den ersten Satz der Lisztschen Symphonie höre und mir sage, dieses entsetzliches Flickwerk soll den ‘Faust’ vorstellen; wenn ich bei diesen geplagten Akkordfolgen, diesen stolpernden Rhythmen, diesen kläglichen Melodiebrocken, diesen endlosen Wiederholungen eines Motivs, das schon einmal scheußlich ist, an Fausts ersten Monolog oder an den Osterspaziergang denke, dann berührt mich solche Musik noch widerwärtiger. Zum Glück wirken die Verzerrungen dieses Genialitätskrampfes endlich auf die Lachmuskeln. Der erste Satz ‘Faust’ ist geradezu komisch; ein verpfuschter Berlioz, der sich für Goethe hält. ... Der musikalisch freundlichere Eindruck dieses Liszt-Makartschen Gretchens wird alsbald totgeschlagen von der nackten Häßlichkeit des Scherzos ‘Mephistopheles’. ... Dieser Satz, welcher am handgreiflichsten zeigt, durch was für dürre Verstandesoperationen Liszt ‘Musik’ hervorbringt, ist von unbeschreiblicher Abgeschmacktheit”. In: Eduard Hanslick, *Aus dem Tagebuche eines Musikers. Kritiken und Schilderungen*. Teil 6: *Der „Modernen Oper“*, Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, Berlin, 1892, 238–241.

A mű keresztmetszetének bemutatását egy formai-műfaji problémával kezdenénk: a *Gretchen*-tétel A–B–A^{var} formaképlete világosan kirajzolódik. A gondot az első, és annak a zenei metaforája, a 3. tétel jelentheti. A legtöbb elemző⁴ e két tételt szonátaformaként határozza meg (hozzátéve, hogy atipikus formájúak), csupán Constantin Floros és a Longyear–Covington szerzőpáros munkáiban található meg egy kéttagú forma ötlete, azonban ők is a szonátaforma részeibe próbálják beilleszteni a szimfóniatételek belső szegmenseit. Úgy véljük, hogy a *Dante szonáta – Fantasia quasi sonata* megnevezésénél is lazább formáját tükrözi a két említett szimfóniatétel, olyannyira, hogy inkább a bemutatás, a visszatérés és főleg a feldolgozás szonátaelvéit látjuk érvényesülni, mintsem magukat a formarészeket. A beethoveni örökséget még inkább eltúlozván, Lisztnél a felépített motivikus anyag életfenn tartója az azonnali kidolgozás (ami részben a programatikus tartalomnak is betudható, de messze nem kizárólagosan). Ez a folyton-folyvást átalakító erő felülírja a szonátaforma már meglazított kereteit is.

Kivonatolva ekképp tűnhet az első tétel formája a két említett formaváltozatban:

Ütemszám	Belső szegmensek	a) kéttagú forma	b) szonátaforma
1–70.	szegm. A1	A	[bevezetés]
71–111.	szegm. A2		EXPOZÍCIÓ
112–146.	szegm. A3		
147–165.	szegm. A4		
166–201.	szegm. A5		
202–296.	szegm. A6		
297–318.	szegm. A7		KIDOLGOZÁS
319–358.	szegm. A8	[átvezetés]	[átvezetés]
359–420.	szegm. A ^v 1 – (A1 ^v)	A ^v KÓDA	REPRÍZ [belső kidolgozási részekkel]
421–449.	szegm. A ^v 2 – (A2 ^v)		
450–489.	szegm. A ^v 3 – (A5 ^v)		
490–581.	szegm. A ^v 4 – (A6 ^v)		
582–598.	szegm. A ^v 5 – (A7 ^v)		
599–654.	szegm. A ^v 6 – (új)		KÓDA

4 Richard Pohl, Arthur Hahn, Humphrey Searle, Dorothea Redepenning, Somfai László, Constantin Floros, Rey Longyear & Kate Covington, Diagon Jocquin, Leonard Ott, Alan Walker, Richard Kaplan stb.

Ha már a szonátaformát és szonátaelvet említettük, meg kell jegyeznünk, hogy magának a három tételnek a viszonyában is meghatározó ez. Ha nevezhetjük az első tételt egy expozíciónak, a másodikat egy új tematikus motívumokat is tartalmazó rövid kidolgozásnak, akkor a *Mephisto*-tétel az elsőnek a metaforizált vagy akár metamorfozált visszatérése lesz. Mindez egy óriássonátát vagy hiperbolizált szonátaformát eredményez.

Az első tétel 6 tematikus motívummal gazdálkodik, melyből csupán kettő fejlődik téma-nagyságúvá. A többiek maradnak rövid és pregnáns zenei motívumoknak.

Annak ellenére, hogy a mű mellőzi a cselekménysorozat zenei megfogalmazását, a jellemábrázolás és jellemalakulás folyamatába a tempójelzések, zeneszerzői utasítások is pillanatkép-sorozatként követhetővé válnak. Az *impetuoso, agitato ed appassionato, grandioso, eroico, giocoso, scherzando, furioso, ardito, strepitoso, ironico* kifejezések magukért beszélnek – és a sort folytatni lehetne.

Kivonatként egy futó pillantást vetünk a második fausti tematikus motívumra, az MF2-re (a többit félretesszük ezúttal), és annak mindhárom részben előforduló átalakulásaira, variánsaira, metamorfózisaira.

A *Faust*-tétel bővített hangzatos atmoszférájában jelenik meg a nagyszeptim ugrásáról jellegzetes MF2⁵. A romantikus közegben is bátran *saltus duriusculus*nak nevezhető retorikai figura mellé Liszt előadói utasításként odaírja a *dolente* – vagyis fájdalmasan – kifejezést. Az eddig melodikusan megszólaltatott bővített hangzatok az MF2 bemutatásakor egyszerre vertikálissá válnak, fenntartva a tonálismentességet, a bizonytalanságot sugalló lebegést. A nagyszeptim leugrást egy tercugrás ellensúlyozza, mely maga is valójában egy lehajló késleltetés. Ez a késleltetés remélni sejtet egy harmóniai oldást is, Liszt azonban az *f-á-cisz* hangzatot az *é-gisz-c* – ugyancsak bővített – hangzatra „oldja”:

1. példa: *Faust-szimfónia, Faust-tétel, 3–5. ütemek*

The musical score shows three staves: Horn (Hob), Clarinet in C (2 Klar in C), and Violin 1 (Viol 1). The Horn part has a 'Solo' marking and a 'p dolente' dynamic. The Clarinet part has a 'p dolente' dynamic. The Violin 1 part has a 'mit Dämpfer' marking and a 'p' dynamic. Arrows indicate the 'bővített hangzatok' (expanded sounds) and the 'mit Dämpfer' (with damper) effect.

5 A Faust-tétel második tematikus motívuma.

Az MF2 utolsó három hangja, a *c-á-gisz* zenei sejt (figura) képezi egyre mélyebben megszólaltatva, a tipikusan liszti hangközbővítéses eljárásával, az átvezetést a következő motívumhoz.

2. példa: *Faust-szimfónia, Faust-tétel, 7–8. ütemek*

[illegible]

Anadiplóizisszerű szerkesztéssel – vagyis egy motívum utolsó részének a következő elején történő megismétlése révén – az említett sejt fogja képezni az MF3 kezdetét (az ismert Faust-skála).

3. példa: *Faust-szimfónia, Faust-tétel, 8–11. ütemek, Faust-skála*

Klar. (C)

Solo

1:3 modellű distenciális-skála

Fag. (B-flat)

oktáv

oktáv

perdendo

kis szekund = 1

kis terc = 3

Ugyancsak a barokk retorika *suspiratio* és *abruptio* funkcióival bír a számos rövid, dallami és harmóniai kontextust megszakító szünet is.

A következő belső formaegységek tonális kontextusát egyre erőteljesebben lazítják a mind gyakrabban előforduló harmóniai szekvenciák, a nem

rokonítható akkordsorozatok, a tercrelációk, néha poláris váltással színezve (B-dúr – E-dúr pólus–ellenpólus viszonya),

$$D^6 \rightarrow B^6_4 \rightarrow E^7 \rightarrow C^6 (\rightarrow C^4_3)$$

valamint a néha feloldott, de néha instabilitást éreztető feloldatlan szűkített hangzatok vagy hangzatsorok:

4. példa: *Faust-szimfónia, Faust-tétel*, a 147–162. ütemek összhangzattani vázlata



5. példa: *Faust-szimfónia, Faust-tétel*, 28–31. ütemek

„A szűkített szeptakkordok »közömbös« voltát elsőként Liszt fogalmazta meg szavakban – írja Szelényi. Alig volt húszéves, mikor vázlatfüzetébe egy zongoradarab kezdetét jegyezte fel, ezzel a címmel: *Tanulmány a közömbösségről*. Ebben a vázlatban Liszt addig-addig változtatja az egyes szűkített szeptakkordok megfordításait, míg tonális kötöttségük elhalványul, környezetükhöz közömböseké válnak. Előbb-utóbb azonban minden különleges kifejezőeszköz varázsát veszti, kopni kezd, hatása csökken, így frissítőerőnek bizonyul mások, újak bevonása. A sablonossá váló szűkített szept szerepét a romantika delelőjén a bővített hármashangzat kezdi átvenni. Karl Friedrich Weitzmann, Liszt harcostársa, az új vagy méltánytalanul mellőzött harmóniak jogaiért vívott csatában, az ötvenes évek elején külön-külön könyvet írt

erről a két akkordfajtaról, bebizonyítva használhatóságukat”. (Szelényi 1965, 180–181.)

Egy következő jelentősebb MF2-momentum a 179-es ütembeli variáns, melyet a szerző már a lehajló késleltetésfigurával megelőlegez:

6. példa: *Faust-szimfónia, Faust-tétel*, 165–166. ütemek



majd hoquetus-típusú feldolgozásnak is aláveti:

7. példa: *Faust-szimfónia, Faust-tétel*, 172–174. ütemek

És itt a tematikus motívum, ezúttal nem a bővített hangzatos alátámasztással, hanem romantikus harmóniai köntösben, *Affettuoso* jelzéssel:

8. példa: *Faust-szimfónia, Faust-tétel, 179–182. ütemek*

Affettuoso poco Andante azonos ismétlés

MF2m

Klar. (A)

Fag.

Hrn. (E)

Pauk.

Br.

Vcll.

Solo *pp* mit Schwammschlägel

pp sempre

ohne Dämpfer Solo *sehr zart und deutlich*

ohne Dämpfer *dolce, con grazia*

pizz.

C $\xrightarrow{\text{terc-reláció}}$ E: I $\frac{1}{4}$ IV $\frac{2}{\sharp}$ V $\frac{7}{4-3}$

V(pedal)

Lisztnél feltűnően gyakori az ismétlés. Nem is kevés kritika érte a szerzőt e néha redundáns eljárás miatt. „Hibás dolog az ismétlést az invenció szegényességének tekinteni. – fogalmazza meg maga Liszt. A közönség szempontjából [az ismétlés] elengedhetetlen a gondolat megértéséhez, a művészet szempontjából pedig csaknem azonos a világosság, a szerkesztés és a hatásosság követelményével”.⁶ Általában dallami, harmóniai, dinamikai, hangszíni és hangszerelési variánsokkal nyomatékosítja Liszt egy zenei kontextus anyagát, sokszor egy nagyobb ívű fokozás (hatásosság) érdekében. Ilyenkor szinte elmaradhatatlan a kromatikus tonális szekventálás eljárása is (mint

6 Alan Walker, *Liszt Ferenc, II. A weimari évek, 1848–1861*. Editio Musica, Budapest, 1994, 314.

ahogy a 79. ütemtől kezdődően az MF2 kidolgozása során is teszi). Elődeihez hasonlóan Lisztnél is ugyanolyan fontossággal bír az ismétlés magának a formának az alakításában, sőt, nemcsak a kisebb formai egységek kialakításában, hanem a huzamos tömbismétlések akár a nagyformai-műfaji egységet is befolyásolhatják. Többször találkozunk *azonban* olyan rövid, egységes zeneszöveti ismétlésekkel, amelyek nem törekednek bárminemű fokozás előkészítéséhez vagy megvalósításához. Ezek majd pár évtized múlva válnak stílémvá a francia impresszionisták révén.

Az MF2 (a többi motívumhoz hasonlóan) már a kezdeti exponálás utáni szegmensekben hosszabb-rövidebb kidolgozási folyamat részese. Az kidolgozási eljárásban nemcsak a témák átalakulásaival találkozunk, hanem gyakoriak a különböző *fausti arculatot* megjelenítő motívumok hasonlatszerű egymásra helyezései, párhuzamos kidolgozásai. Íme, pár példa (az illusztrációk a zenekari partitúrakivágás, ill. az August Stradal-féle zongoraátírat részletei):

Az első példánk az MF2 és a harmadik tematikus motívum párosítását hozza, melyben az utóbbi már elveszítette eredeti distinciaskálás arculatát:

9. példa: *Faust-szimfónia, Faust-tétel, 183–185. ütemek*

A második példa csak egy partitúrakivágás, ahol az MF2-variáns egy át-
alakított MF6-tal találkozik. Az eredetileg *grandioso, eroico* jellegű, és tera-
chord felépítésű, plagális akkordenmenettel megharmonizált MF6-témafej a
téma-egymásrahelyezés közegeiben elveszíti eredeti jellegét.

10. példa: *Faust-szimfónia, Faust-tétel, 251–254. ütemek*

The image shows a musical score for two instruments: Trp. (E) and Viol. The Trp. part features a motif labeled MF6, which is a sequence of eighth notes. The Viol. part features a motif labeled MF2m, which is a sequence of eighth notes. Both motifs are marked with *sempre ff marcato*. The Trp. part has a first ending bracketed and marked with a '1.' and a second ending marked with a '2.'. The Viol. part has a first ending bracketed and marked with a '1.' and a second ending marked with a '2.'.

A következő példában az MF1-változat csupán az első felbontás erejéig
tartja meg eredeti bővített hangzati jellegét, továbbá már az *a-moll* kontextu-
sában csak a ritmikája érzékelteti tulajdonképpeni mivoltát.

11. példa: *Faust-szimfónia, Faust-tétel, 382–386. ütemek*

The image shows a musical score for two instruments: MF2m and MF1m. The MF2m part is marked *mf un poco pesante* and the MF1m part is marked *mp*. The score is in *a-moll* (A minor) and is labeled *Andante mesto*. The MF2m part is marked *Clar. Fag.*. The MF1m part is marked *Bassi.*. The score includes a tonal sequence (tonális szekvencia) with the following chords: VII^{6#} 5-4, I⁶, VI⁶, II⁶, and VII^{4#} 3. The MF1m part is marked *mf un poco pesante* and the MF2m part is marked *mp*.

A két téma fejlesztése során Liszt beleszövi az összhangzattani szövetbe a tipikusan romantikus bővített szextes hangzatot (itt bővített kvintszext formájában). Csupán azért emeljük ki, mert ez a hangzat a harmadik részben többször is önállóvá, feloldatlanná válva a *mefisztói* jelleg jelentéshordozójává, szimbólumává válik.

12. példa: *Faust-szimfónia, Faust-tétel, 392–394. ütemek*

Klar. (C) MF 1m

Fag. a 2 marc.

Hrn. (F) 4. in F Solo mf espressé

Viol. *agitato* f *agitato* p *agitato*

Br. *agitato*

Vcll. K-B. MF 2m pesante

a-moll: I⁴ IV⁵ (6#) megfordításban II² VII I⁴

A feldolgozás során az MF2-t, majd csak a motívumfejet szűkített hangzatszekvencia festi feszültté, bizonytalanná.

13. példa: *Faust-szimfónia, Faust-tétel, 396–399. ütemek*

kromatikusan ereszkedő harmóniai szekvenciák

MF2-fej

cisz-szűkített
(megfordításokban)

c-szűkített
(megfordításokban)

h-szűkített

b-szűkített

a-szűkített

A második tétel B részében, a bizonytalanságot, instabilitást kifejező *dolente* MF2-motívum a gretcheni nyugodtság (*dolcissimo tranquillo*), intimitás (gyakori kamarajellegű hangszerezés) és tonális stabilitás körében egyre inkább megszelídül. Az eddig többször bővített hangzatokkal, majd szűkített hangzatokkal alátámasztott motívum ezúttal *c-moll*-ban csendül fel, megtartva még rézfúvós megszólaltatását, nagyszeptimes leugrását, a bőszextes fordulatát – ami *moll*-ban méginkább kiérződik.

14. példa: *Faust-szimfónia, Gretchen-tétel, 111–113. ütemek*

tr. corde MF2m

ten.

f

patetico, agitato

mf

trem.

dim.

c-moll: I I⁶ (4 aj.)

bővített kvintszept

A folyamatosan változó fausti és gretcheni zenei motívumok egyre erőteljesebben lágyítják és teszik gyöngédebbé, líraiabbá az MF2-t is. A liszti indikáció – a *verklärte*, vagyis megdicsőült, átszellemült; a zenekari *pp*; a nyugodt *tempo* (*sehr ruhig*); a hárfakíséretes magas regiszteri tematikus bemutatás; valamint a kontradomináns (váltó domináns) → szubdominánsra való úgynevezett plagális jellegű „visszafordulása” mind a programatikus tartalom kifejező eszközei.

15. példa: *Faust-szimfónia, Gretchen-tétel*, 163–171. ütemek

un pocoriten. MF2m
(cerklart)
schruckig

sempre una corda
pp legatiss.
pedál

H: I — IV^{4#}_{3½} II⁷ V⁷⁻⁶₃
V - pedál ————— kontradomináns → szubdomináns → domináns

I — IV^{4#}_{3½} II⁷ V⁷⁻⁶₃

V - pedál —————

H: #VI⁶₅ 11-10 disz: #VII^{6x}₅ I x VII⁷⁻¹³₅ I¹⁴⁻⁸₉
cisz: #V⁶₅ I #VII⁷_½ I #I^{6x}₅ H: III¹⁴⁻⁸₄ V⁹⁻⁸₇ I⁶

H: V - pedál —————

A *Mephisto*-tételben egy variáltan átvett idézetten és egy önálló *mefisztói* motívumon kívül teljes mértékben az első tétel újraértelmezésével találkozunk. Mefisztó csak a *faustin* keresztül tud létezni, ezért ördögi lényével „át-itatja” azt. Liszt egy sereg eszközt, eljárást használ fel a mefisztói gúny és ironia ábrázolásához, a torzítás megjelenítéséhez, a téma-transzformációk megvalósításához. A beethoveni, berliozi műhelyből sokuk már ismerős. Ezt fejezik ki az előadási utasítások, agogikai jelzések, zeneszerzői technikák és eljárások: *pizzicatók*, erős és váratlan hangsúlyok (*sf.*), *staccatók* és *staccatissimók*, *marcatók*, *martellatók*, *spiccatók* (*sautillé*), szimpla-dupla előkék, *trillák* és más díszítési technikák, *Détaché*-játékmódok, *tremolók*, (kromatikus) *glissandók* és *portamentók*, *arpeggiandók* stb. Ehhez járul a folytonos ritmizálási szándék, valamint a rövid hangértékek repetitív és ütőhangszerszerű alkalmazása; a hangérték-rövidítés, *legatók* megszüntetése (az I. rész hasonló anyagával összehasonlítva), a gyors *tempók* (majdnem teljes mértékben az *Allegro* körül); a gyakori agogikai váltások; a *Scherzo*-jelleg; a programatikus erejű *tempo*-jelzések (*allegro*, *vivace*, *stringendo*), előadási utasítások (*marcato*, *rinforzando*, *marcato e scherzando*, *giocoso*, *ardito*, *con fuoco*, *impetuoso*, *agitato*, *violente*, *ironico*); a dinamikai utasítások (*fortepiano*, *subito piano*, *sforzando-piano*); a gyors regiszterváltások, -ugrások; egy harsogó hangszín-kombináció használata; dallami, motívikus pillérhangok „elkoptatása” sűrű *gruppetto*-szerű körülírással; ütőhangszerek jelenléte, fúvósok vagy vonósok ütőhangszerként való használata; a *fugato*-technika alkalmazása; a zenei motívumok, harmóniai kontextusok szétszaggatása, hirtelen megszakítása *szünetek* segítségével; a feloldatlan (felfüggesztett) disszonáns hangköz- és hangzatütköztetések; a gyakori *ajoutée*-elemek használata; a folyamatos diatonikus/kromatikus késleltetések, váltóhangok, átfutóhangok használata (beleértve a basszus figurációit); a dallami és harmóniai szekvenciák (legtöbbször kromatikus változatban); a hirtelen hangnemi ugrások; a szűkített, bővített hangzatok használata; a tercrelációs fűzések; a pedálhangok hangnemgyengítő szerepe; a mixtúrák használata (leggyakrabban kromatikusan ereszkedő szext akkordok); a tudatosan megszerkesztett hangnemi instabilitás egyes formarészek kezdetén, végén; a szándékos és tudatos atonális (afunkciós) színfoltok – tonális keretbe ágyazva.

„Nincs olyan magasztosság vagy szépség az addigiakban, ami a III. tétel folyamán hideg frivolitásba, burleszk-lelketlenségbe ne fulladna. A Mefisztó-darab formailag is tökéletes párja a Fausténak; így aztán hiánytalan a megbecstelenítő paródia; a fausti lélek torztükörben”.⁷

7 Molnár Antal, *Romantikus zeneszerzők*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1980, 137.

A tétel *Bevezetőjének* első szembetűnő szimbóluma a *diabolus*, a bővített kvart. Mind hangközileg, mind hangzati pólus–ellenpólus mivoltában a mefisztói hangulat velejárója. Ez az akkordikus váltás jellemző az átvett idézet eredetijére, az *Átoknak* nevezett zongoraverseny témájára is. Háromba osztva az oktávot, az egészhangú skálából kialakult jellegzetes hangzatot, a bővített hármast kapjuk. Négybe osztva az ismét mefisztói jelképet, a szűkített négyeshangzatot. „Nem csoda, hogy a romantikusok csüggték ezen az akkordon – idézzük Bernsteint. Olyan bámulatosan hasznos minden kétértelmű helyzetben, amilyen például a tétova kószálás (mivé lenne nélküle Csajkovszkij?), vagy lármás zűrzavar (mivé lenne nélküle Liszt?). Bizonytalanság. Feszültség. Kétértelműség”.⁸ A bevezető első fele teljesen a szűkített szept hegemoniája alatt bontakozik ki, a második fele a bővített hármast uralma alatt.

Az MF2 a mefisztói jelleg fúziójában szaggatottá, szárazzá válik. Első szembetűnése egy *cisz*-pedál fölötti, harmonizálatlan *unisono*.

16. példa: *Faust-szimfónia, Mephisto-tétel, 21–23. ütemek*

A motívumfejlesztés és -kidolgozás ebben a tételben is alapelv marad. Egy ilyen pillanatkép lehet a hangközszűkítéses MF2:

⁸ Leonard Bernstein, *A megválaszolatlan kérdés – Hat előadás a Harvard Egyetemen* (Charles Eliot Norton előadások, 1973). Zeneműkiadó, Budapest, 1979, 213–215.

17. példa: *Faust-szimfónia, Mephisto-tétel, 635–637. ütemek*

Ebből fejleszti ki Liszt a jól ismert *fugato*-témát, amely már *unisono* változatában érvényteleníteni látszik a tonális alapot, ugyanakkor a kontra-timpjeivel áthúzni a koherenciát biztosító metrikus lüktetést. Ebből alakul ki az a polifonikus szövet, melyben erős tonális pillérek kell, hogy összetartsák a szűkített és bővített hangzatok feszültségét, többértelműségét, labilis jellegét.

18. példa: *Faust-szimfónia, Mephisto-tétel, 216–226. ütemek*

Den Fugensatz in allen Streichinstrumenten sehr scharf markiert und abgestoßen.

molto marc.

2. Viol. *arco*

MF2m

fugato-téma

2. Viol.

Br. *f molto marcato*

arco

f molto marc.

Viol.

Br.

A tematikus motívum több harmonizált változatában is felbukkan a tétel során.

A 95. ütemtől kezdődően *e-moll* harmoniai kontextusban látjuk, mégis hangnemi feloldás nélkül. Jellegzetes az $V^7 \rightarrow IV^6$ plagális fordulat, valamint a nápolyi szext színezetű kétszeresen késleltetett VII. fok, mely feloldás helyett tonális szekvenciával lép tovább.

19. példa: *Faust-szimfónia, Mephisto-tétel, 95–98. ütemek*

Nápolyi Szext hangzású

MF2 Celli. C. B.

e-moll: V^7 IV^6 VII $2 - 3$ V^7 variáltn ismétlődik

plagális fűzés (enharmonikus $f\sharp = eisz$)

A 389-es ütemtől kezdődően az MF2 egy tonalitáshatárt súroló kontextusban jelenik meg: egy *cisz-moll* dominánsról (kvintszextről) indít, melyet egy szubdomináns jellegű *ajoutée*-elemet tartalmazó átfutó akkord követ (tehát ismét egy plagális fordulat), melynek felépítése a szélső szólamok kromatikus lépései révén körvonalaázódik. A következő ütem egy esetleges *fisz-moll* bővített terckvartakkordját hozza (a kromatikus lépések miatt bővített kvintszextté változik). Ennek enharmonikus átértelmezése *G-dúr*t előlegez, azonban az *á* – *áisz* lépés (mint emelt kvintű domináns) enharmonikus modulációval visszajut a feltételezett *é-moll* domináns kvintszextjére. Feloldás helyett ismét harmoniai szekvenciasorral találkozunk.

20. példa: *Faust-szimfónia, Mephisto-tétel, 389–397. ütemek*

un poco stringendo

MF2-fej

plagális kapcsolat

V_5^6 (cisz-moll)

IV_4^6 (átfutó-akkord)

12aj. 6

bővített terckvart (fisz-mollban)

bővített kvintszext

D → alterálás (enaharmonikusan)

V_5^6 (é-moll)

kromatikus moduláció

a kontextus harmóniai szekvenciaként ismétlődik

kromatikus szekvenciák

Egy utolsó jelentősebb MF2-metamorfózis visszaidézi a győztes *fauszt* karaktert. Annak ellenére, hogy a *mefisztói* eszközök megpróbálták feldarabolni, tonális rendszeréből kiszakítani, az „ewig Weibliche” kiragadja a pusztító kezéből, létét biztosítja. Íme, az indulójellegű motívum nagytercelrelációkra építve:

21. példa: *Faust-szimfónia, Mephisto-tétel, 592–595. ütemek*

Allegro non troppo, ma deciso assai.

G-dúr:

G ← terc-reláció → H ↔ G

változatlan ismétlés

fortissimo e appassionato sempre

(enharmonikusan gesz = fisz)

G: $\sharp IV^{7b}$ G: VII^{3b} I^6

B: $bIV^{2\sharp}$ I^6 IV^{5b} IV^{5b} $Esz: bIV^{2\sharp}$ I^6 IV^{5b}

(enharmonikusan cisz = desz) (harmóniai szekvencia) (enharmonikusan fisz = gesz)

Liszt merészebb, elrugaszkodottabb zenei megfogalmazásai – mint megannyiszor – az ironikus, a torz, a gonosz, az aljas megfogalmazásaiban teljesednek ki. Faust – aki kezdetben a tragikum és a fenséges közötti értékeket testesíti meg, a mefisztói megszállottságban a szép és gonosz összejátzásából származó démonikus, csábító arcot ölti magára. Ezzel okozza Gretchen pusztulását. A mefisztói gonoszság és aljasság közrejátzása, valamint az angyalit megtestesítő gretcheni jelleg hatása eredményezi a sokszínű Faust-téma-transzformációs variánst, melyek közül ezúttal csupán egyet, az MF2-t ragadtuk ki és villantottuk fel néhány pillanatkép formájában.

Felhasznált irodalom

- Bernstein, Leonard, *A megválaszolatlan kérdés – Hat előadás a Harvard Egyetemen* (Charles Eliot Norton előadások, 1973). Zeneműkiadó, Budapest, 1979.
- Hanslick, Eduard, *Aus dem Tagebuche eines Musikers. Kritiken und Schilderungen. Teil 6: Der „Modernen Oper“*, Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, Berlin, 1892, 238–241.
- Molnár Antal, *Romantikus zeneszerzők*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1980.
- Pohl, Richard, *Liszts Faust-Symphonie*. In: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (szerk. Bernhard Schlicke), Band II, Leipzig, 1883–1884, 247–320.
- Walker, Alan, *Liszt Ferenc, II. A weimari évek, 1848–1861*. Editio Musica, Budapest, 1994.

Ajánlott könyvészet

- *** *Gesammelte Schriften von Franz Liszt* (szerk. Kapp, Julius), Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1910.
- Angi István, *Zeneesztétikai előadások*. I. kötet, Scientia Kiadó. Kolozsvár, 2003.
- Bárdos Lajos, *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976.
- Floros, Constantin, *Die Faust-Symphonie von Franz Liszt in Musik-Konzepte 12 – Franz Liszt*. Johannesdruck Hans Pribil, K. G. München, 1980.
- Grabócz Márta, *Zene és narrativitás*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2003.
- Hamburger Klára, *Liszt Ferenc zenéje*. Balassi Kiadó, Budapest, 2010.
- Hamilton, Kenneth, *The Cambridge Companion to Liszt*. Cambridge University Press, 2005.
- Merrick, Paul, *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Cambridge University Press, 1987.
- Redepenning, Dorothea, *Franz Liszt – Faust-Symphonie*. Wilhelm-Fink Verlag, München, 1988.
- Searle, Humphrey, *Liszt and the 20th Century Music*. In: *Studia Musicologica V*. 1–4, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963, 277–281 – <http://www.jstor.org/stable/901548>, 2011. 01. 25.
- Szelényi István, *A romantikus zene harmóniavilága*. Zeneműkiadó, Budapest, 1965.
- Walker, Alan, *Franz Liszt, The Man and His Music*. Taplinger Publishing, New York, 1970.

Kivonat

A Liszt-év kapcsán számos írás, előadás foglalkozik a zeneszerző műveinek elemzésével, újraértelmezésével. Jelen dolgozat egy sajátos szemszögből igyekszik megvilágítani a szerző által is számos esetben felhasznált *fausti tematikát*, mely fókuszként több liszti művet csoportosít önarckép gyanánt a témának mélyen szuggesztív kérdésköréhez. A zeneszerző számára kísértetiesen életbevágó fausti, mephistói magatartás egyrészt megfoghatóvá válik a konkrétan megfogalmazott, zenén kívüli program révén (segítségül hiva a goethei vagy a lenau-i ábrázolásokat). Másrészt azonban – és itt nehezebb tetten érni és végig nyomon követni a szerzői szándékot – a tartalmi kontextus érthetővé és kiérezhetővé válhat akkor is, ha a zeneszerző burkoltan vagy éppenséggel teljesen rejtetten, zenén kívüli támpont nélkül szövi bele a sajátos zenei megfogalmazásba a tartalmi jelleget.

Az elemzés a *fausti* jellem zenei bemutatását, metamorfózisait igyekszik körvonalazni, és mindezt a *Faust-szimfónia* egyetlen motívum-transzformációjának végigvezetésével.

Abstract

On the occasion of the Liszt-year several writings deal with the analysis, the reinterpretation of the composer's works. This paper aims to highlight from a particular point of view the *Faust-theme*, which works as a focus for a couple of Lisztian works. These compositions, with their deeply suggestive subject, represent a self-portrait of the composer. The *Faustian* and *Mephistophelian* – on the one hand – become easily conceivable through the extramusical program of the compositions (using both Goethe's and Lenau's literary works). On the other hand – and here it is more difficult to catch and to follow up the intent of Liszt – the mentioned characters and values have to be perceived from a strict musical context, which seems to omit any literary extramusical program, but which still suggests through its musical "means of expression".

The analysis presents the musical appearance of the *faustian* character in the *Faust Symphony*, its musical metamorphosis – all these throughout a single musical thematic motif-transformation.

Impresszionista előhangok Liszt Ferenc zenéjében

Kulcsszavak: Liszt, impresszionizmus, előfutár, francia kultúra, programzene, zenei kifejezés, zongoratechnika, hangszín.

Key-words: Liszt, impressionism, forerunner, French culture, programme music, musical expression, piano technique, musical colour.

Debussynek még volt alkalma megismerkedni az idős Liszt Ferencsel, vélhetően 1885 novemberében. A találkozásra Giuseppe Primoli gróf közbenjárására került sor, akivel a fiatal francia zeneszerző római tartózkodása során kötött barátságot. A kisebb házi zenélés apropóját a 74 éves mesternek a kortárs francia zene iránti érdeklődése szolgáltatta, és úgy tűnik,¹ a zenei bemutatkozás kölcsönös volt. Debussy, honfitársával, Paul Vidallal eljátszotta az impresszionista zenére igen nagy hatást gyakorló Emmanuel Chabrier *Valses romantiques* két zongorára írott művét, és csak feltételezni tudjuk, hogy Liszt, alkalomhoz illően, előadhatta néhány festői kompozícióját. A fáma szerint az ifjú zeneszerzőt igencsak lenyűgözte az Európát meghódító zongoravirtuóz különösen expresszív játéka.² A zenei impresszionizmus másik jelentős képviselője, Maurice Ravel, bár nem láthatta-hallhatta Lisztet, műveivel életre szóló barátságot kötött. Könyvtárában nem kevesebb, mint három különböző nyelvű (francia, olasz és német) kiadásban őrizte a magyar zeneszerző műveit, a zenei közéletéről szóló írásaiban pedig többször említi elődjének műveit, stíluselemeit.

A XX. század során közhelyszámba menővé vált Liszt egyes műveit az impresszionista zene előfutáraként emlegetni. Ezek a megállapítások rendszerint azonos programú, főként zongorára írott kompozíciók többé-kevésbé közvetlen kapcsolódási pontjait hangsúlyozzák. Különösen kézenfekvő hasonlóság mutatkozik például Liszt *Les jeux d’eaux de la Villa d’Este* című zon-

1 Vö. Edward Lockspeiser, *Debussy: his life and mind*. Vol. 1, Cambridge University Press, 1978, 83.

2 Debussy állítólag a következő szavakkal illette Liszt játékát: „úgy használja a pedált, mintha lélegezne”. In: *Uo.*

goraműve (*Villa d'Este szökőkútjai, Zarándokévek*, III. év, S163) és Ravel első impresszionista remeke, a *Jeux d'eaux* (Szökőkút) között.

Vannak, akik kritikusan tekintenek az ehhez hasonló feltételezésekre, azal érvelve, hogy az ilyen analógiák nem feltétlenül vonnak maguk után ok-okozati összefüggéseket. Ebből a nézőpontból szemlélve, a liszti zene impresszionizmusa sokkal inkább a későbbi irányzat stíuselemeinek utólagos visszavetítését tükrözné.³ Ugyanakkor általánosan elfogadott nézet, hogy e rendkívül eredeti, sokrétű és ellentmondásos életmű előrevetíti a XX. századi zene bizonyos újításait, főként, ami a hagyományos formai és harmóniai kötöttségek fellazítását illeti.

Figyelembe véve azt a liszti alapvetést, miszerint a zenei nyelv az eszme kifejezését szolgálja,⁴ a stílis összefüggéseken (vagy hatásokon) túl mélyrehatóbb esztétikai korrespondenciák lehetőségét is meg kell vizsgálni. E tekintetben pedig analógiák sokaságára bukkanhat az elemző, amikor Liszt és a zenei impresszionizmus kapcsolatát vizsgálja. Mielőtt, tehát, paradigmatiszus zeneművek felsorolásába bocsátkoznánk, át kell tekintenünk életművének azon vonásait, melyek többé-kevésbé előrevetítik Debussy vagy Ravel egyes alkotásainak esztétikai és stílusbeli sajátosságait.

A francia *milieu*, melynek talaján az impresszionista művészet fogant, jelentős szerepet játszott Liszt életében, mind magánéleti, mind művészi vonatkozásban. Ifjúkorának központi helyszíne, Párizs, egybeesik a szárnybontogatás és felnőtté válás időszakával. Ekkorra tehetők az első nagy művészi élmények és szerelmek. Intellektuális érésében alapvető jelentőségűnek bizonyult a francia irodalom, színház és zenei élet. Itt találkozott Paganinivel és Chopinnel, akik új irányt adtak zenei gondolkodásának (előbbi diabolikus virtuozításában, utóbbi pedig a zenei kifejezés költőiségében hagyott benne életre szóló nyomot), és a francia irodalom élő nagyjaival (Victor Hugo, George Sand, Alphonse de Lamartine).

A francia zenei hagyományt szinte végigkísérő programatizmus⁵, mely az impresszionizmusban különleges jelentőséget kap, éppen Lisztnél válik fogalommal. Ugyancsak az ő nevéhez fűződik a szimfonikus költemény műfa-

3 Vö. Jim Samson, *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*. Cambridge University Press, 2003, 179.

4 „Liszt számára a zene nem öncél. Egészében, valamennyi összetevőjével együtt a kifejezendő eszméket szolgálja”. In: Hamburger Klára, *Liszt kalauz*. Zeneműkiadó, Budapest, 1986, 13.

5 „Programzene – az olyan zenének konvencionális neve, amely formáját (részben vagy egészben) bizonyos meghatározott (természeti, történelmi, irodalmi, festészeti stb.) *zenén kívüli* vonatkozások hozzájárulásával nyeri”. In: Szabolcsi Bence–Tóth Aladár, *Zenei lexikon*. III. kötet, Zeneműkiadó, Budapest, 1965, 153.

jának megteremtése mint a programzene talán legkoherensebb megnyilvánulása. Életművének igen jellemző vonása az irodalmi vagy festészeti ihletettség, és ez nem csak a zenekari darabjaira igaz. Mondanunk sem kell, hogy a művészetek párbeszéde talán éppen az impresszionizmusban éri el egyik tetőpontját.

Liszt, éppúgy, mint Debussy, a programot nem elsődlegesen egy narratív fonálynak, hanem gondolati, érzelmi, hangulati keretnek tekintette, mely nem külső dísz, hanem belső formálója a zenei folyamatnak. Szerinte „a program kimondottan a hangszeres zene számára írott közérthető bevezetés, előszó, amely révén a zeneszerző arra igyekszik, hogy a hallgatók szeszélyes értelmezéseit művéről meggátolja, és előzetesen felhívja figyelmét az egésznek költői eszmeiségére, ennek az egésznek egy bizonyos pontjára”.⁶

Debussy vagy Ravel programzenéje mondhatni a liszti irányt folytatja, azokkal az érthető különbségekkel, melyek a XIX. századforduló esztétikai paradigmaváltásaiból fakadtak. A zenei impresszionizmus ugyan az előző század eszmeiségéből nőtt ki, lemondott annak egyik igen lényeges vonásáról: a metafizikai dimenzióról. A „kijózanodást” követő modernista esztétikai attitűdök természetesen más és más összefüggésekben fogalmazták meg önmagukat a romantikával szemben. Az egykori metafizikai sóvárgást, egyfajta rezignáltsággal mentődött át a szimbolizmusba, és talán éppen a szimbolista költészettel való szoros kapcsolata révén, az impresszionista zene nem lépett az expresszionizmushoz vagy futurizmushoz hasonló radikális újítások útjára. Persze ennek számos egyéb nemzeti-kulturális oka is volt.

A kézenfekvőnek tűnő folytonosság ellenére, Debussy és Ravel programzenéi szemmel láthatóan híján vannak a liszti művek – gyakran a végletekig kiélezett – erkölcsi feszültségeinek. Az impresszionizmus ugyanis feltűnően kerüli a vallásosságot.⁷ Debussy és Ravel zenéjében, ahogyan festőtársaik alkotásain, a természet az érzékek pompájában kel életre, színek, hangok, illatok kavalkádjában, a természetfeletti dimenzió pedig legfeljebb a pogány istenségek jelenlétére szorítkozik. Ezzel szemben Liszt természetet idéző alkotásai szinte mindig hordoznak valami túlvilági emelkedettséget, vallásos átszellemültséget.

A programzene témakörével szorosan összefüggő festőiség, ábrázoló, pontosabban felidézőkészség problémája igen nagy viharokat kavart a

6 Roger Scruton, *Programme Music*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie). Oxford University Press, 2003, vol. 20, 396–400.

7 Elegendő, ha az orgonaművek teljes hiányára gondolunk Debussy és Ravel életművében, hangszer, mely gyakran vallásos konnotációk hordozója. Mindazonáltal Ravel jóval következetesebbnek bizonyult e tekintetben idősebb kollégájánál.

XVIII–XIX. századi esztétikában, és a korabeli vitáiratókból ítélve már-már azt is gondolhatnánk, hogy az abszolút zene⁸ hívei nemcsak papíron győzedelmeskedtek. Hogy ez mégsem történt így, annak tanúbizonyságát többek között az impresszionista zeneszerzők adják. Fontos megemlíteni, hogy a programzene mestereit a zenetörténet legkiválóbb hangszerelői között tartják számon, és hozzátehetjük: joggal. Berlioz, Liszt, Rimszkij-Korszakov, Debussy vagy Ravel oszlopos tagjai e társaságnak, kettő közülük hangszereléstanárról is méltán ismert. Eme összefüggés esztétikai alapját Angi István a következőképpen értelmezi: „azokban a stílusokban és irányzatokban, amelyek az üzenet közvetítésében elsődlegesen a hangszínrre és egy rendkívül kifinomult hangszerelésre alapoznak – mint a zenei romantika vagy impresszionizmus – a konkretizáló-hangszínbeli koordinálások majdnem kötelező módon a programatizmushoz vezetnek”.⁹

A hangszín tehát elsődleges kifejezőeszközzé lép elő, és ez zenetörténeti paradigmaváltásnak tekinthető. A fordulóponjt jelentőségét az adja, hogy a romantika a hangszínt a zenei gondolkodás strukturális összetevőjévé avatja, ez pedig döntő módon befolyásolja az összes többi paraméter működését (dallam, ritmus, dinamika).

Az impresszionizmus előtörténetének egyik igen fontos összetevője a zongora technikai és expresszív fejlődése, ebben a vonatkozásban pedig Liszt hozzájárulása korszakalkotónak mondható. Hamburger Klára szavaival élve: „Lisztet túlzás nélkül tekinthetjük minden idők legnagyobb zongoraművészenek, hiszen nemcsak mint előadó, mint Európát keresztül-kasul beutazó, turnéin meghódító virtuóz, hanem mint a hangszer univerzális megújítója, a modern zongorahangversenyek, a modern zongorairodalom, a modern zongoratechnika, a modern zongoratanítás megalapozója, egyedülálló jelenség”.¹⁰

Ugyanakkor, Liszt hihetetlen előadói népszerűsége és műveinek hangszeres virtuozitása nagymértékben megnehezítették, legalábbis a maga korában, alkotói sikereit.¹¹ Pedig a liszti virtuozitásnak nem csak ez az egy jelentése van. Ő az első alkotó, aki a zongorát mint hangszert a zenekari kifejezés szintjére emelte, annak megannyi vonatkozásában. Így az impresszionisták által alkalmazott valamennyi technika, mely elsődlegesen a hangszer

8 Vö. Eduard Hanslick, *A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására*. Typotex, Budapest, 2007., valamint Carl Dalhaus, *Az abszolút zene eszméje*. Typotex, Budapest, 2004.

9 Angi István, *Zeneesztétikai előadások*. II. kötet, Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2005, 169.

10 Hamburger Klára, *i. m.* 240.

11 Pl. a *Transzcendens etűdök* egyes darabjait a korabeli zongoristák nem tudták eljátszani, és ma sem túl gyakori a teljes ciklus műsorra tűzése egyetlen előadói est során.

rezonanciáira alapoz, műveiben többé-kevésbé nyilvánvaló formában kimutatható: kifinomult pedálhasználat, a különböző – olykori igen távoli – regiszterek hangszínárnyalatainak összevetése, több zenei sík rétegződése, finom textúrák felvonultatása stb.

Ahogy Debussy és Ravel is, Liszt pályája kezdetén elsősorban a zongorát részesítette előnyben, és csak később kezdett el hangszerelni. Egyébként a három életmű feltűnő közös vonása a viszonylag sok átirat zongora és zenekar között. A két médium közötti kétirányú átjárhatóság jól mutatja a zenekari művek zongoraszerű rezonanciája, illetve a zongora zenekari színvilága iránti igényt. Liszt zenekari alkotásainak zöme az 1850-es weimari évekből származik, ahol az udvari zenekar élén lehetősége nyílt – kezdetben segítséggel – kikísérletezni műveinek egyéni hangzásvilágát. Érdekes, hogy a kamarazene nála éppoly kevésbé reprezentált, mint az impresszionizmusban, talán mert alapvetően elvontabb és konstruktívabb jellegű műfaj.

Liszt életművének egy kétségtől jelentős sajátossága a tartalomnak alárendelt forma, az alkotói gondolkodás és hitvallás mentén kicsiszolódott stílus. E tekintetben pedig ismét csak kézenfekvő analógiákra bukkanunk az impresszionista zeneszerzőkkel. A fiatalkori bravúros technikai ígézetű zongoraművek, a weimari érett alkotásokon át az időskori vallásos aszkézis visszaköszön Ravel és főleg Debussy életművében, igaz ott a vallásosság a háborúval szembeni rezignáltságban érhető tetten.

Liszt zenéjének markáns stílusjegyei, a fellazult forma és a téma-transzformáció elve, nagymértékben megszabják valamennyi kompozíciós összetevő működését. Formai építkezésének lazasága, melynek zavarba ejtő összetettsége vélhetően a mögötte húzódó eszmei, hangulati, tartalmi fonálból fakad, a zenei folyamatnak erőteljes improvizatív jelleget kölcsönöz, és mondanunk sem kell, hogy ugyanez, hasonló jelentőséggel jelentkezik Debussy műveiben is.

Ez az alapelv kihatással van a dallam és ritmus szerkesztésére is. Az előbbi gyakran fragmentált, gesztusszerű profilt kap, utóbbi pedig, kerülve a szimmetrikus lüktetéseket, egyre inkább felszabadul a tonális-funkciós zene metrikus egyeduralma alól.

A hangszín és a fellazított, de koherens építkezés kiemelt jelentősége mellett, részben pedig ezek hatására, döntő szerephez jut a harmóniai újítás is. E tekintetben pedig Liszt mintha Debussy kezébe adta volna át a stafétabotot. A harmónia olykor már az előbbinél is többet jelent, mint vertikális struktúra. Leginkább talán összetett hangzásnak fogható fel. Ugyanis az impresszionista hangzásfelületekben, melyekre már egy-egy Liszt-műben is találunk példát, minden zenei paraméter egy „hangzó vegyülettel” áll össze, hogy Pierre Boulez-t parafrázzunk, ahol a dallam, harmónia és hangszín nem vá-

laszthatók el egymástól. Ha figyelembe vesszük a zongora komplex rezonanciáit, talán nem véletlen, hogy a zenetörténet jelentős harmóniai újításai az esetek többségében ehhez a hangszerhez kapcsolódtak.

Liszt harmóniavilágát – mint zenéjének valamennyi paraméterét – a folyamatos útkeresés jellemzi. A XIX. századi zeneszerzők közül e tekintetben talán ő rugaszkodott a legmesszebbre, a fellazított dúr-moll rendszertől egészen az atonalitásig. Fiatalkori hangzásvilágát a sűrű kromatika és alteráció alkalmazása egyfajta hangnemi bizonytalansággal telíti, ezt színezik a különböző modális szerkezetek. Harmóniai gondolkodásában meghatározó szerepet kapnak a tercátávolságú akkordkapcsolatok és terchalmazó hangzatok. Ez utóbbiak az impresszionizmusban is jelentősek, ahogyan az egészhangú skála és a pentatónia is, melyek műzenei állandósításában Liszt kiemelkedő szerepet játszott. Egyébként mindkét struktúra igen markáns eleme a korabeli orosz zene mondhatni egzotikus hangzásvilágának, melynek szépségében a magyar zeneszerző és az impresszionisták egyaránt osztoztak. És ugyanez a spanyol zenekultúráról is elmondható.

Most pedig tekintsünk át néhány Liszt-alkotást, mely az üzenet és szerkesztésmód révén méltán tekinthető a zenei impresszionizmus előszobájának. Ezek többsége a svájci és weimari évek termése és valamennyi zongoradarab. Fontos megjegyezni, hogy az impresszionista *sujet* nem áll össze rendszerré a liszti életműben, sokkal inkább személyes élmények és kísérletező kedv eredményei. Éppen ezért a Debussy- vagy Ravel-féle hangzásvilág és zenei kifejezés rendszerint elemeiben, műrészletekben vagy speciális eljárásokban, és persze nem utolsósorban tipikus (vagy legalábbis később annak bizonyult) témákban érhető itt tetten.

A kronológia helyett célszerűbbnek – és a liszti gondolkodásmód szerint – stílszerűbbnek tűnik a *sujetek* szerinti megközelítés. Ehhez pedig röviden fel kell vázolnunk a zenei impresszionizmus témapreferenciáit és feldolgozási jellegzetességeit. Janus-arcú irányzatról van szó, mely egyaránt kötődik a festészeti témák érzékiségéhez és a szimbolista mélységekhez, természethez és természetén túlihoz, legendás múlthoz és kortárs élethez. Téma és kontextus folyamatosan átjátszik egymásba az érzéki ingerek hullámhosszán, és a *sujet* gyakran pusztá ürügy. Igen gyakori a természet felidézése, sok esetben a játék, a hedonizmus apropóján. Az impresszionizmus (zenei értelemben is) a fény művészete is, ezért a feldolgozott témák valamilyen módon tükrözik ezt: a víztükör csillogása, a horizonton felbukkanó vagy lenyugvó nap, a felhők, a pára, a hó, és a fénytöréshez kapcsolódó valamennyi jelenség. A zenében még fontos szerepet kap az alkonnyal beköszöntő félhomály gazdag hangzásvilága, a morajlás vagy a csönd.

Liszt impresszionisztikus felidézéseinek talán legérzékletesebb példái a vízhez kapcsolódnak. Közülük négy a *Zarándokévek*¹² néven ismert, három zongoraciklusban kapott helyet. A *wallenstadti tónál* (*Au lac de Wallenstadt*) és *A forrás partján* (*Au bord d'un source*) az első kötet – *Svájc* – részeként jelent meg 1855-ben (S160), de valójában egy korábbi sorozat két darabjának átdolgozott változatai. Az 1835–38 között komponált művek *Egy utazó naplója* (*Album d'un Voyageur*, S156) címmel láttak napvilágot, és a Marie d'Agoult grófnéval együtt töltött svájci évek során tett kirándulásaik benyomásait örökítik meg. Az eredeti sorozat két tematikus alcíme igencsak szemléletes: *Impressziók és költemények* (*Impressions et poésies*) és *Az Alpok dallamvirágai* (*Fleurs mélodiques des Alpes*). Maga Liszt az 1842-es kiadás elé a következő előszót írta: „Mivel éreztem, hogy a természet sokféle jelensége és folyamata nem pusztán hatástalan képként vonult el a szemem előtt, hanem mély érzelmet váltott ki a lelkemben, köztük és köztem homályos, de mégis közvetlen, határozatlan, de mégis meglévő, megmagyarázhatatlan, de mégis létező kapcsolat jött létre. Megkíséréltem legerősebb érzéseim és legélénkebb impresszióim közül néhányat zenében visszaadni”.¹³

Érdekes módon, Liszt egyik legerőteljesebb vizuális konnotációjú sorozatát nem a festészet, hanem az irodalom közvetítésével adja vissza, ahogyan ezt Ravel is gyakran teszi. Így *A wallenstadti tónál* egy Byron-mottóval indul a *Childe Harold zarándokútjából*, *A forrás partján* elé Schiller *A szökevény* című költeményének egy részlete kerül,¹⁴ mintha csak Ravel *Szökőkút* (*Jeux d'Eau*) zongoradarabjának Régnier-idézetét olvasnánk.¹⁵

Mindkét vízfelidezés páratlan ütemű zenei folyamat, jellegzetesen hullámozó kísérő képlettel. A wallenstadti tó békés ringatózása elevenedik meg az elsőben,¹⁶ a bal kéz figurációi által súlytalanná tett lappangó orgonapont-ra (*esz-ász*) hajlik rá egy nagy ívű, enyhén népies, pentaton szerkezetű dal-

12 A ma általánosan elterjedt *Vándorévek* elnevezés valószínűleg a német átfordítás révén (*Wanderjahre*) állandósult, noha az eredeti francia cím (*Années de Pèlerinage*) szó szerint *Zarándokéveket* jelent. Emellett szól egyébként az a tény is, hogy Lisztet a címadásban Byron *Childe Harold's Pilgrimages* (*Childe Harold zarándokútja*) című verses regénye ihlette.

13 Hamburger Klára, i. m. 295.

14 „Hús zümmögések/Az ifjú természet/ Játékába fog.”

15 „A folyó istene nevet az őt simogató vízre.”

16 Marie d'Agoult, talán a Párizsból való szökés hatása alatt, a következőképp értékeli a mű fogantatását: „A Wallenstadti tó partjai soká marasztaltak bennünket. Franz komponált ott nekem egy melankolikus harmóniát, a hullámok sóhaját s az evezők ritmusát utánzót, melyet sosem tudtam könnyezés nélkül hallgatni”. In: Alan Walker, *Liszt Ferenc, A virtuóz évek 1811–1847*. 1. kötet. Editio Musica Budapest, 2003, 227.

lam, az összhangzást pedig Liszt akusztikus eszközökkel (tisztá oktáv és kvint segítségével) varázsolja még áttetszőbbé:



Figyelemre méltó benne a kifinomult regiszterhasználat és a tünékeny egyszerűség. Összességében talán a hullámzó mozdulatlanság kifejezés jellemzi a darabot, csakúgy, mint Ravel *Egy bárka az óceánon* kezdő ütemeit:



Nem így a második, mely a víz egy másik arcát, a játékosságot érzékíti meg. Szemben a korábbi változat nehézkességével, az átdolgozás egy igen technikás, csillogó darabot eredményezett. A forrás partján játékossága két impresszionista remekben – *Szökőkút* (Ravel) és a *Tükröződések a vízen* (Debussy) című zongoraművekben – is visszacseng. A lisztai előhang különleges varázsát a magas regiszterben felcsillanó ütköző szekundok, valamint a hullámzó, improvizatorikus harmóniai figurációk adják:



A *Zarándokévek* második kötete a trecento és cinquecento kiemelkedő itáliai költőinek és festőinek közvetítésével eleveníti fel az ugyancsak Marie d'Agoult-lal közös utazások (1837–39) emlékét. Ez egészült ki utólag egy-két zenei emlékkal (a második kötet, *Itália*, függelékeként). Közöttük szerepel a velencei csónakázást idéző *Gondoliera*, melyben a stilizált olasz dallamot kísérlő ringatózó basszus és a közjátékszerű, csillogó, improvizatorikus futamok vissza-visszautalnak a svájci vízizenékre. A darab külön érdekessége a zárásként alkalmazott, harangok gyanánt hosszan zengő, lassan elhaló akkordsorozat, mely gyakran felbukkan Debussy elapadó zongoraműveiben:



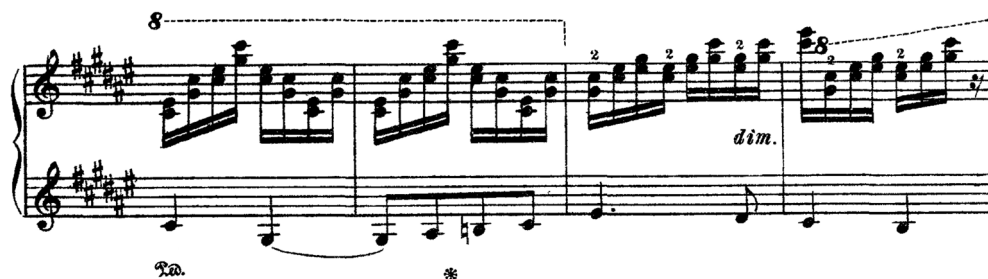
Liszt leghíresebb vízizenéje, *A Villa d'Este szökőkútjai* a *Zarándokévek* utolsó ilyen tematikájú alkotása. A 66 éves zeneszerző visszatér – ebben a meglehetősen kései, harmadik kötetben – az ifjúkorában már megidézett játékos vízizenéhez. A mű rendkívüliségét fokozza, hogy egy igen elmélyült, vallásos áhítattal és gyásszal átítatott sorozat részeként látott napvilágot. A János evangéliumát idéző mottó világossá teszi, hogy a szerző e darabot nem kakukktójszának szánta: „... hanem az a víz, amelyet én adok neki, örök életre buzgó víznek kútfeje őbenne” (Jn 4,14).

E meglehetősen terjedelmes és összetett darabban szinte minden olyan eszköz fellelhető, melyet az impresszionista vízizenékben viszonthallunk. Ha nem ismernénk szerzőjének kilétét, talán elkönnyvelhetnénk egy 30 évvel későbbi alkotásnak (amikor Ravel *A víz játékát* megírta).

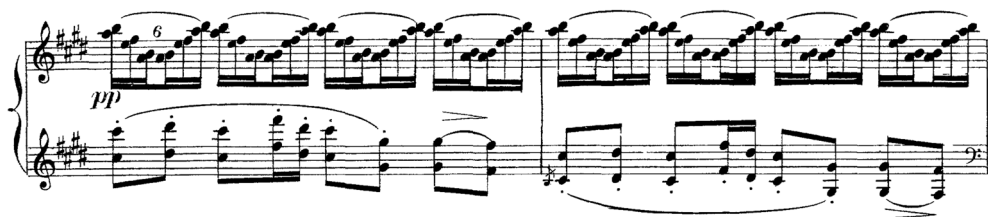
A mű talán legnagyobb vívmánya, és e vonatkozásban joggal tekintik a zenei impresszionizmus kezdetének, a hangszín és a harmónia teljes egysége, mely a hangzó térben való rendkívül árnyalt mozgások révén színek kavalkádját sorakoztatja fel úgy, hogy közben nem fest, hanem játékosan hullámszóvá teszi azokat. Jellegzetességként megemlíthetjük a terchalmazó hangzatokat (nóna, undecima akkordok), azok keveredését pentaton hangzatokkal, illetve a rendkívül változatos mozgást. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a mű nem más, mint variációk egy hullámszóra. Ugyanakkor, a csillogó, játékos

felszín mögött ott neszez a liszti zene hallatlan, vallásos mélysége, mely egy pillanatra mintha levetné aszketikus leplet, és úgy ünnepel, mint egykoron.

Liszt (A Villa d'Este szökőkútjai):



Ravel (Szökőkút, II. téma):



Aműben egy idézet is helyet kapott, mégpedig Wagner egyik vízenéjéből, a *Rajna kincseiből*.

A zenei impresszionizmus egy másik igen kedvelt *sujet*-je, mely Lisztet többször is megihlette, a harangok. E téma voltaképpen a zeneileg bejárt tér impressziójának visszaadását szolgálja, gyakran visszhanghatások segítségével, és mondanunk sem kell, hogy mindenekelőtt a zongora komplex rezonanciáinak összefüggésében jelenik meg. Első liszti megfogalmazása a már említett svájci benyomásokat megörökítő *Egy utazó naplója* ciklusban fellelhető (illetve átdolgozott formában a későbbi *Zarándokévek* első – *Svájc* – kötetében). A szerző már a ciklus első darabjában (*Tell Vilmos kápolnája*) kísérletezik a harangok rezonanciájával, *sujet*, mely programzenei értelemben a sorozatot záró *Genfi harangokban* teljeseedik ki. Itt a harangzúgás mindenekelőtt a művön végighúzódo hangzatfigurációban (helyenként tört akkordokban) érezhető, mely a sokszínű zenetési lehetőségek ellenére, a meglehetősen domináló dallam miatt mégis valamiféle kíséretként hat. Ugyanakkor, az összhangzást áthatja a békés noktürn hangulat, és talán ebben érezhetjük leginkább a darab impresszionista jellegét.

Érdekes módon, Liszt „valódi” impresszionista harangzenéje a kései korszakából való. Mindazonáltal *A karácsonyfa* (*Weihnachtsbaum*, S186) fogantatásának időpontja legfeljebb az alkotói elmélyültségen és a vallásos tematikán érezhető. Ugyanis, mint egyik levelében (1874. január 1.) írta: „Semmi képpen sem bonyolult, nagy apparátust igénylő művek lesznek, hanem fiatalkori emócióimnak egyszerű visszhangjai, ezek ugyanis sértetlenül túlélnek az esztendők minden megpróbáltatását”.¹⁷

Hogy milyen frissességgel elevenednek meg az egykori élmények, az a *Harangjáték* (*Carillon*) és *Esti harangszó* (*Abendglocken*) rendkívül gazdag színvilágán jól lemérhető. Két igen különböző karakterű műről van szó.

A *Harangjáték* nem csupán mixtúrák vagy ellenmozgású hangzatok reverberációjának érdekes kísérlete, hanem a zenei tér és idő benépesítésének különleges megvalósítása. Talán benne lehet a leginkább tetten érni a jövőbeli impresszionista zeneszerzők gondolkodásának csiráit. Nevezetesen: a harmónia és a hangszín nem öncélú, „hangfestő” elemként jelenik meg, hanem egy összetett tér-idő manipuláció egyik vetületeként.¹⁸ A mű rendkívüli eredetiségét a Liszt-szakirodalom is elismeri, különösen ami a zenei idő és tér fokozatos sűrítéseinek és ritkításainak merész és érdekes kísérleteit illeti. Nem utolsósorban megjegyezhetjük, hogy a liszti impresszionisztikus felidézésekre egyébként oly jellemző dallami tényező teljes egészében beolvad a harangok reverberációiba. Ez a szerves „dallamtalanság”, minden látszat ellenére, igen sajátos vonása Debussy és Ravel stílusának.

Az *Esti harangszó*, amint a *Genfi harangok*, keveri a harangzúgás hangzó képzetét a noktürn hangulattal. A *Villa d’Este szökőkútjai* mellett itt találkozunk a duplikálás legkövetkezetesebb alkalmazásával, ajoutée-hangok, illetve szeptim és nón akkordok sokaságával. Ezekhez társul, egyfajta harangzene-sajátosságként, a hangzó síkok többretegű szerkesztése, és az így létrejövő gyakori polimetriák. Ez utóbbi vonatkozásban az *Esti harangszó* Ravel *Harangok völgye* (*Tükkörképek* ciklus) című darabjának közvetlen zenei előképe, és Liszt egyik legimpresszionisztikusabb alkotása:

17 Hamburger Klára, i. m. 372.

18 Véleményünk szerint az impresszionisztikus hatást elsődlegesen kiváltó összetevő nem a harmóniához és hangszínhez, hanem a zenei időhöz kapcsolódik. A szakirodalomban duplikálásnak nevezett eljárás lényege, hogy kisebb (egy-két ütemnyi) zenei egységek következetes ismétlése révén a befogadó figyelme (új információ híján) folyamatosan átirányítódik a lineáris („dallami”) paraméterről a függőleges síkra (harmónia, hangszín).

Ravel, *Harangok völgye*:

Figyelemre méltó az ifjúkorban komponált 12 *Nagy etűd* (S137) (melyet a szerző később átdolgozott formában és programatikus utalásokkal kibővítve *Transzcendens etűdök* néven adott közre, S139), hiszen a korszakalkotó virtuozitás felvonultatása mellett valamennyi darab markáns tulajdonsága az improvizált jelleg. Nem véletlen, ha ebben az összefüggésben impresszionista előhangok is meg-megcsendülnek. Különösen igaz ez a *Lidércfény* (*Feux follets*) briliáns futamainak csillogására, finom textúráinak hullámzására, illetve az utolsó előtti, *Esti harmóniák* (*Harmonies du soir*) című darabra, mely akaratlanul is a későbbi híres Baudelaire-verset (*Esti harmónia*) és a rákomponált Debussy-dalt juttatja a hallgató eszébe. Ha figyelembe vesszük a mű harangszerű rezonanciáit, pentatóniára utaló dallamát, érezhető, hogy itt nem véletlen egybeesésről van szó.

Az erdők susogása számtalanszor megihlette Lisztet. Ilyen a Victor Hugo nyomán komponált, *Amit a hegyen hallani* című szimfonikus költemény, vagy a *Zarándokévek* III. kötetének két siratója, *A Villa d'Este ciprusai* (*Aux cyprès de la Villa d'Este*). Mindazonáltal, e *sujet* impresszionisztikus feldolgozásának csak az *Erdősongás* című hangversenyetűd mondható (Két hangversenyetűd, S145), egy, a hajladozó fák susogását és illatait megérzőkítő finom improvizatorikus jellegű darab.

Továbbá, megemlíthetjük Liszt egyik rendkívül egyedi hangú kompozícióját, a ferencesek atyjának cselekedetei által ihletett *Két legenda* (S175) első darabját, az *Assisi Szent Ferenc prédikál a madaraknak* című zongoraművet. Ugyan a zenetörténet az ún. *oiseaux*-zenét elsősorban Messiaen életművéhez köti, ez a rendkívül zenei *sujet* már Ravelnél megjelenik a maga arabeszkyszerű, improvizatorikus, dallamgesztusokat idéző hullámmzásában, a *Tükörképek* (*Miroirs*) ciklus *Szomorú madarak* (*Oiseaux tristes*) darabjában. Ennek előképét vázolja fel a liszti alkotás:



Annak ellenére, hogy a mű előszavában a szerző igen szerényen vélekedik a zongora programzenét meglelevenítő adottságairól az általa feldolgozott szöveggel kapcsolatban,¹⁹ nem kétséges, hogy egy igen korszerű és előremutató darabról van szó, mely előrevetíti a XX. századi madárdal-megidézések sorát.

Végezetül feltehetjük a kérdést: hogyan értékelhetjük Liszt életművének e rendkívül érdekes szeletét? Magányos kísérletnek vagy igazi kiindulópontnak? A zenei impresszionizmus ugyanannak a XIX. századnak az egyik örököse, amelyből Liszt Ferenc művészete is kihajtott. Sokoldalú törekvéseiben korának embere, ellentmondásosságában pedig a modern idők töredezett művészi világképeének hírnöke volt. Ha Debussy és Ravel példaképként tekintett rá, ahogyan sok más XX. századi zeneszerző is, akkor ez bizonyára nem a véletlen műve.

19 Liszt a mű előszavához írt egy bevezetést, melyhez csatolta a darabot ihlető XIV. századi olaszra fordított népkönyv, *Szent Ferenc virágoskertje* általa feldolgozott részletét. Idézzük a bevezetőt: „Az itt következő kompozíció szellemi indítéka Assisi Szent Ferenc életének egyik legmeghatóbb epizódja, melyet utánozhatatlan bájjal és naivitással mesél el a *Fioretti di San Francesco*, ez a kis könyv, mely az olasz nyelvű irodalom klasszikus alkotásává lett. Hiányos képességeim és talán az a tény, hogy a zenei kifejezés határai oly szűkek egy ilyen kis terjedelmű és zongorára – erre az akkcentus és hangszín-változatosság dolgában oly szegényes hangszerre – komponált darabban, mindez arra kényszerített, hogy erősen leszűkítsem a szöveg – a kismadaraknak szóló prédikáció – csodálatos, túláradó gazdagságát. Könyörgök Krisztus dicsőséges szolgájához, bocsássa meg, hogy ennyire elszegényítettem”. In: Hamburger Klára, *i. m.* 368–369.

Könyvészet

- *** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (szerk. Stanley Sadie). Oxford University Press, 2003, vol. 20.
- *** *Zenei lexikon* (szerk. Szabolcsi Bence–Tóth Aladár). III. kötet, Zeneműkiadó, Budapest, 1965.
- Angi István, *Zeneesztétikai előadások*. II. kötet, Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2005.
- Dalhaus, Carl, *Az abszolút zene eszméje*. Typotex, Budapest, 2004.
- Hamburger Klára, *Liszt kalauz*. Zeneműkiadó, Budapest, 1986.
- Hanslick, Eduard, *A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására*. Typotex, Budapest, 2007.
- Lockspeiser, Edward, *Debussy: his life and mind*. vol. 1, Cambridge University Press, 1978.
- Samson, Jim, *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*. Cambridge University Press, 2003.
- Walker, Alan, *Liszt Ferenc, A virtuóz évek 1811–1847*. I. kötet. Editio Musica Budapest, 2003.

Kivonat

Liszt sokszínű és rendkívül eredeti személyiségének egyik sajátos, mondhatni meghatározó vonása az a stílári és kifejezésbeli újszerűség, amely a modern zenei áramlatok egyik jelentős előfutárává avatta. Ezek az újítások abból az alkotói alapgondolatból nőttek ki, mely a zenei kifejezést, a stílári és technikai eszközöket az üzenetnek rendelte alá. Ebben a szellemben fogant Liszt programzene-fogalma, és ez a törekvés hívta életre valamennyi zenekarra, de főleg zongorára írott előimpresszionista alkotását. Meglepő, hogy a zeneszerző életművében a közel fél évszázaddal későbbi impresszionista alkotások valamennyi meghatározó sujet-típusa fellelhető. És mindez nemcsak a címekre, hanem a zenei kifejezésre is igaz. Gondoljunk csak a pentatónia vagy az egészhangú skála evokatív alkalmazására, például a *Zarándok-évek* zongoraciklusaiban.

Abstract

One of the particular, as it were, determinative characteristic of Liszt's remarkably varied and original personality is that stylistic and expressive novelty, which makes him one of the significant forerunners of the modern musical trends. These innovations were outgrowing from the creative viewpoint of subordinating the musical expression, style and technical devices to the message. In this spirit has been formu-

lated the concept of programme music, as Liszt's orchestral, but particularly pre-impressionistic piano works. Surprisingly, his oeuvre contains almost every basic subject typology of the later musical impressionism (water, bells, etc.), also anticipating the evocative of style elements like pentatony or hexatony in the *Années de pèlerinage* cycles, for example.

Az erdélyi avantgárd európaisága Szegő Péter zenéjében

Kulcsszavak: paradoxon, *non nove sed nova*, giusto, rubato, váltakozó kontrasztsíkok, intonáció, *affectus*.

Key-words: paradox, *non nove sed nova*, giusto, rubato, alternating contrast planes, intonation, *affectus*.

Szegő Péter alkotásait formateremtő elvekre építi. Hogyan válnak ezek az elvek eleven zenévé, és miként is alakítják egységes egészzé szerzőnk jelenlegi stíluskorszakát? Ars poeticája (ha egyszer majd megírja!) bizonyára magában foglalná a kötöttség szabadságának a paradoxonát. De mint minden paradoxon, a szegői alkotások létparadoxonai is eleve magukban hordják megoldásuk távlatait, annál is inkább, mert ezúttal is csak látszatellentmondásokat titkolnak. Hiszen a kötöttség szabadsága, Webernt parafrázálva, éppen kitapinthatóságában rejlik, abban, hogy megléte termékeny viszonylét, és csakis a kötetlenség alteregójaként létezhetik, s ebben a kölcsönös feltételezettségében a kötöttség–kötetlenség lényegét is cserélnek. Szegő Péter kompozícióiban ez az alkotói paradoxon a parlando-rubato dallamok kötetlenségének és a velük szembeállított giusto ritmusok kötöttségének állandó összevetése révén érvényesül amúgy igazából. S fordítva is, amennyiben a giusto ritmus szigorúsága valójában a parlando-rubato dallamvilág kontrasztjában enyhül oldódó ellentétté.

Ám a szegői kontrasztelv zenei idők és terek, intonációs típusok és *affectusok* távoli kapcsolatait is egységre, a feszültségek egységére készíti, még akkor is, ha feszültségekkel telített ez az egység. Erdélyi avantgardizmusa is ebben a *feszültség-egységben* válik ízig-vérig európaivá. Persze minden művében másként, de mindig az az, és mégsem az logikája szerint. Formateremtő elve zenéjében a kötöttség szabadságának a paradoxonját, az alternatív kontrasztáló síkok konfrontációi során teszi érzékvé. A *non nova sed nove* jeles mondás helyett a *non nove sed nova* – nem újszerűt, hanem valóban újat – credója fémjelzi Szegő Péter ars musicáját. Műveiben sikerrel áll szemben a jelenkori konformista irányzatok hitvallásával, következetes nonkonformizmusa híven tükröződik remekbe szabott alkotásaiban, radikális magatartásában, s nemkülönben előadói művészetében.

Sokszor kérték számon szerzőnktől az, úgymond, lakonikus kifejtésmód tartamának rövidségét. A jámbor követelők persze nem vették tekintetbe a tartam többsíkúvá bővülését zenei idődimenziók egymásra tevődésében. Pedig éppen ezekben az egymásra tevődésekben lappang a tartam kifutásának minden dinamikus távlata, a kötöttségek kötetlenné tétele. Valóban, ez a paradoxon a megszakíttottságok folyamatba oldhatóságának a paradoxonja. Általa változik át a lappangó időpotenciál mozgásidővé. Ez az átváltozás a nyilvánvaló ajánlat arra, hogy az egymásra zsúfolt tartamsíkok mindegyikét átélve folyamatnak érezzük őket. Ez az ajánlat tulajdonképpen az elmélkedésre való felhívást metaforizálja, amely nagyon is hasonlít a sorban álló álmokképek sokaságából pillanatok alatt megélt történések emlékéhez, amelyekről aztán, a felébredés után, hosszan-hosszan mesélhetnénk, miközben a síkok egymásmellettiségének tudatát látszat-egymásutániságuk valóságára cseréljük ki.

Persze, a konkrét hivatkozások elevenségét az önmagában álló elméleti fejtegetés nem pótolhatja. Szegő Péter művei egységesen azt bizonyítják, hogy nem egyedül a mindennapi értelemben vett idő dimenziója az, amely kizárólagosan biztosíthatja a zenei üzenet eszmei-érzelmi tartamának rövidségét-hosszúságát.

Álljon itt a fenti paradoxont, a kötöttség szabadságának a paradoxonát feloldandó, pillanatfelvételek mozaikja műveiről, azt bizonyítandó, hogy nem egyedül a tartam az, ami biztosíthatja az üzenet eszmei-érzelmi gazdagságát. Hiszen alkotásai 5–10 percekben vallanak legtöbbször a nagyon is átfogó reflexiókról térben és időben is egyaránt. Nem egyszer Távol Kelet varázslatos hangzásaival bővölik el európai hallgatójukat. Készítsünk elemző pillanatfelvételeket róluk:

A vibrafonszólóra írott *Reverberációkban* (1992) sorban tűnnek elő és foszlanak szét a gregorián dallamokat idéző motívumok. Ideogrammikus szépségük a vibrafon káprázatos színvilágában mesebelivé varázsolódik. A csillogó hangszínáradatban mintha álmából kelne életre a füvek zöldje, a rétek virága, az erdő árnya. A motívumok megszemélyesítő pergésében ott tesz-vesz Maminti, a zöld kistündér meg Csipike, a gonosz törpe. A dallam csábító játékosága mosolyt fakaszt. Ám a motívumok elfogynak. Véget ér a varázs? Nem: még most is élnek, ha meg nem haltak...

A *Kontrasztok* (1993) című alkotása sajátosan összetett elmélkedésre indítja hallgatóit. Egyszerre serkenti a múltra emlékező nosztalgiák és a jövőre irányuló vágyak érzelmvilágát. A modern kamara-zenekari formációra írott mű, amelynek rejtett polifóniájában minden hangszer viszonylagos önállósággal szólaltatja meg szólamát, terek és idők világállapotait idézi. Ezek az idézetek az Európán kívüli kultúrák dallamvilágából valók, ám az európai

formaelvek jegyében rendeződnek szerves egésszé. A Kontrasztokban ez a szerves egésszé rendeződés persze az idézett zenék eredeti építkezési módjaira is vonatkozik. Így a délkelet-európai ballada dallamai magukkal hozzák a Kontrasztokba irányított-improvizációs formakultúrájukat, a fekete Afrika ráolvasásos ceremóniái e szertartások építkezését, a tibeti hangzások jelképes archetípusait... Ám mégsem dallamidézetek ezek, hanem intonációk visszhangjai csupán, miként strukturáló elveik sem közvetlenül érvényesülnek, hanem logikájuk valamilyen metazenei újragondolásában. Mindezek a közvetítések végül is az európai zene hagyományait, elsősorban a beethoveni motívumfejlés módját elevenítik fel egy ízig-vérig mai, sőt a main is túlmutató hangvétel kialakításában. A megírt rubatók végig szakszerűs építkezések, de nem alkotnak frázisokat. Formaeltvet képviselnek csupán, s mint ilyenek egységek. S ezekben a kisebb egységekben – a meta-idézeteket rendező új világban – a szabad kötetlenség érvényesül. A kontrasztelv éppen ezeknek a kötetlenségeknek mátrixszerű szembeállításában hat: az egyik rubato-mozzanat dinamikus ellentétben szerveződik a másikkal, vagy éppen kötött alteregójával. Mindehhez adekvát módon találó a szonátaforma-elv, amit Szegő Péter itt fordított reprízzel alkalmaz.

A hegedűre és csellóra komponált *Duó* (1995) a groteszk lappangó értékeinek modern lényegcseréit kelti életre. A szonáta szerkezetére alapozó expozíció mindkét témája e groteszk színeváltozásaiból születik: a gurgulázó rút, majd a szárnyaló ideális témája. Az expozíciót hosszas, perlekedéssel teli kidolgozási rész követi, amelyben a témák eredeti lényegét a rajtuk uralkodó groteszk gyakran ki-cseréli: hol sóvárog a rútba torkolló szép után, hol vigyorog a cserbenhagyott rút felett. Aztán visító glisszandóban egymásnak ugratja őket. Végül is – vajon miért? – a rút marad nyeregben. Ezt emeli ki a fordított visszatérés a mű elejére, a szárnyaszegett második téma reménytelen próbálkozás után visszahull a kezdetek lappangó groteszkjébe.

Ósi szertartásokat idéz az *Incantations* (1995). Varázslat tanúi vagyunk. Mintha térben-időben távoli szertartás hangképeit rögzítené valamilyen rejtett célmikrofonnal a szerző. Titokzatos zene, titokzatos élményében részesülünk. Az eddigi kötött-kötetlen ritmusok sorrendje visszajára fordul. Itt az első hangtömb az oldottabb; motívumának simogatása felkészít a közép-részben lezajló gyógyítón pusztító, rombolón építő táncszertartás zenei élményére, amely a kezdetek visszaidézésével ér véget. A varázs szűntével a szerző az első dallam hangjaival újra elsimítja felajzott érzelmeink hullámain.

A *Koncertdarab trombitára* (1996) a hangszer jelenkori szerepére hívja fel a figyelmet. A szerző kamarazenei együtteseiben minden hangszert szolisztikusan kezel; ám ez az igény koncertjeiben nem pusztán a technikai virtuozitást követeli meg, hanem elsősorban a kifejtésre váró gondolat egyéni ki-

bontakoztatását. A trombita szólója, látszatra szerényen, két hang változó fesztávú kombinációiból épít fel egy szemlélődő dallamot, amelynek a hangszer szimbolikájára alapozódó kiváltságosságát, ünnepélyességét, misztikáját s néhol sejtelmes komorságát időnként az ütőhangszercsoportból kiemelkedő vibrafon tündérmesékre emlékeztető epizódjai ellentétezik.

A *Rezonances*-ban (1996) először a tér hódít. Sejtelmes kondulások óriás szünetekkel jelzik fenyegető ölelését. Majd előtör belőle az idő, a mindent megmérő idő, még mindig az ütőhangszereken. Bonyolult bolgár ritmus vezet el az első motívum exponálásához, amely ezúttal is Kelet varázsában fogant ősi dallamot, régi hangszerpraktikát idéz. Ám néhány átütő erejű akkordtömb elhangzása után, a fuvola és a hegedű dialógusában, egy bensőséges dallam szólal meg, amely borongós lírájával legrégibb népdalaink világát idézi; elcsukló apró szüneteivel viszont a középkori Európa vokális stílusára emlékeztet. Az elhaló dialógus végén egy utolsó indulathullám feltörése kontrasztosan jelzi: az „együttrezgés” óhajtása nem hal el soha, ott neszez kikerülhetetlenül minden művészi élményünkben.

Az *Arcades*-ban (1997) Szegő Péter a magasba törés élményének »zenetörténetét« teszi jelen idejűvé. Tibetből, Baliból eredő ősi motívumokat szervez csúcsívekké a máramarosi dallamvilág és az európai impresszionizmus közösségében. Ez a zene a Zenit és Nadir feszültségében eleveníti fel, Ikarosz drámájától és Phaeton tragédiájától a gótikus templomok során át a Kozmosz mai becserkészéséig, örömről bánatunk élményeit. Eufóriák és döbbenetek hol félelmetes kontrasztját, hol megnyugtató egymásba simulását hordozzák az árkádok fel-lehaladó vektorai. A szonátaformába komponált dallamívek tematikai kontrasztjait különösen felfokozza egy, a kidolgozási részben elhangzó ritmikus fugato, amely felfuttat a kulminációhoz, a csúcstól induló visszatérés kezdetéhez. Végül, a kódába ékelt Sztravinszkij-idézet és kolindatöredék együtt a második téma emlékével vezetnek vissza e magasba törő emlékezések zenébe oldott alapjaihoz.

A *Hullámok* (1997) kamarazenekarra írott mű telis-tele metaforákkal. Már az aprón fodrozó vezérmotívum is: a feszes ritmust hordozó két hang csobogó fel-le mozgása a maga kicsinységében előírja az egész darab hullámzását. Azt sugallja, hogy a fodrozó sodrás és az áradó hullámverés pusztán arányaikban különböznek egymástól, meg abban, hogy kinek kell kiállnia próbájukat. Egy kisgyerek számára a sodró patak az óceán... Valóban, a motívum belső mozgását kivetítve először magasba ível és áradón megnyitja a mű zajlását. Majd továbbra is vigyázza a hullámok hol veszélyesen komoly, hol pajkosan vidám játékát. A szerző óva int, a játék bármikor komolyra fordulhat.

A *Visszhangok* (1997) ütőhangszer-együttesre, trombitára és harsonára írott mű. Zenei elvonások ellentétező visszajelzéseire épül. Egyetlen témát

dolgoz fel; ám ez a téma analitikusan kifejtő: megkettőzi magát egy ritmikus egóra és egy melodikus alteregóra. Előbbi vágató folyamattá oldja, utóbbi megállásokra szólítja a hangzó-visszhangzó gondolatot: a vibrafonon felsejlő mítosz az ütőhangszereken és a fúvók kadenciájában zenei valósággá válik.

Szegő Péter üzeneteinek dinamikus sokszínűségét keresztmetszetében előre jelzi már első lemezeinek eszmei-affektív tartalma. Például *Az Egyszer volt...*, az *Invocations*, a *Koncertdarab zongorára* és a *Signals* (1995) felzengő struktúrái a rubato hangzásvilágába csalogatják hallgatóit azzal a nem is rejtett szándékkal, hogy ott egy lappangó tartamnélküliség útvesztőiben elvárja őket. Mert Szegő Péter alkotásaiban a rubato mint olyan stiláris jegyként jelentkezik, mindig a legváltozatosabb eszmei-érzelmi tartalmakkal van feltöltve. A szabadon szerkesztés és előadás ígérete végül is nehezebb feladat, az ún. kötött rubato megkomponálása felé vonzotta. Az újabb célkitűzés a felszabadított gondolat bemutatása mellett a levetett béklyókra való visszaemlékezés felé irányult a giusto ritmus egyidejű felidézése révén. Kompozíciós módszerére jellemző a zenei kifejezőeszközök tartamának motivikusan kölcsönös kicserélődése: a giusto-jelleg kötöttségét „ritmus-témákkal”, a rubato-jelleg szabadságát pedig „melódia-témákkal” ábrázolja. S teszi mindezt egy árnyalt, hol túl finoman áttetsző, hol ércesen tömör hangszerezéssel s a zenei téridőt kicsiben-nagyban plaszticizáló hangerővel. Ily módon műveiben a feszültségkeltést rendszerint a kötöttség kényszerének mementói, a ritmikus-dinamikus tömbök hordozzák, míg az oldást a felszabadulás rubato-szimbólumai nyújtják.

Az Egyszer volt... zenekari apparátusa felöleli a zeneszerző és karmester Szegő Péter modern kamarazenekarának, az Anonymusnak a teljes együttesét. Hangzásában is integráns mű ez, a sarkosított kontrasztok egyik legkarakteresebb darabja. A kéttémás szonáta szerkezetébe épített ellentét a már említett kötötnen szabad expresszív elemek között a rubato dallamvilágának őseredeti emlékeit eleveníti fel. Már az alkotási mód is ezt sugallja a dallam nyitott szerkesztésével. Az átvezetés az első, giusto témáról nem annyira előkészítése a másodiknak, mint inkább eredete, amelyből „szemünk láttára” fejlődik ki és hangzik fel trombitán, fuvolán, s a reprízben hegedűn. Ebben a hangszín-metamorfózisban végül is az ősi parasztdal parlando-rubato hangvételének hangszeres megidézésével találjuk szembe magunkat. Ám ez a megidézés nem rezignáció, hanem valós jelenkori visszhang a maga közvetlen vágyakozó s mégsem túlromantizált, szomorkás, de nem érzelgős egyszerűségében, melyet a szóló hangszerek a hitelesség és a teljes hozzáértés harmóniájában elevenítenek fel. Mindehhez szorosan kapcsolódik az a gamellán zenei aláfestés, amelynek ritmustémái révén, a kölcsönös össze-

függések jegyében válik ez a zene azzá, ami: a kötött rubato tartam élő példájává.

Az *Invocations* a szegői dallamvilág talán legszebb példája. Az alkotás geneziséét örökíti meg. A megismételhetetlent teremti újra. A piccolón megszólaló ősmotívum, amely hol a paránytrillára, hol a váltóhang kérdés-feleletére emlékeztet, sokszori ismétlése után magát önmagából kifejtő dallam csírájává lép elő, hogy azután a magasból alászállva minél kifinomultabban, a fuvola hangkészletére alapozva szárnyaljon felszabadultan nagyobb és kisebb dallamívekben. Az ősmotívum, persze mint a ritmus-dallam és a dallam-ritmus bölcsője, kettős hatóirányát akkor is megőrzi, amikor a belőle kibomló dallamfolyam függetlenségét már régen elérte; vegyük észre, ott neszez-kopog továbbra is az ütőhangszerek kísérő szólamaiban! A két véglet között pedig a vibrafon és olykor a marimba hangzó birodalma terül el, amely a tünékeny akkordok zenei függönyén át látni engedi az aranyló emlékeket, meseszerűvé varázsolva a darab álmodozó megidézéseit: a tetratónia világát s az impresszionizmusét, a benne életre keltett táncokét, mindenekelőtt a pavanne ritmusát. S történik mindez a fuvolán lengedező varázsdallam hatalma alatt, amely még arra is képes, hogy valamilyen zenei visszacsatolás révén felszabadultságából juttasson a kötött ritmusmotívumok enyhítésére is. Talán ez magyarázza a szerző döntését abban, hogy a forma építkezésében a visszatérést fordított reprízzel oldja meg: a már mindent meghódított második téma enyhet adó dallama után tér vissza befejezésül a mű első, ritmizáló tagja. Mint majdnem minden művében, Szegő Péter itt is beethoveni ihletettséggel „ősnapkelet”. A *Koncertdarab zongorára* éppen ellenkezőleg a kötetlenség kötöttségét éri tetten, és pergő sodrásban szabadítja fel a dallamot. Liszti erőket és szárnyalást idéz a dallamvezetés, egy olyan felfokozott zenei-érzelmi feszültséget, amely csak azáltal jöhetett létre, hogy a szerző a nagy tempóban és óriás ívben átfogott dallamot a felismert fegyelem szabadságában illesztette rá egy aszimmetrikus ritmusvilág szabálytalan kötöttségére. Az izgatottan előretörő rubato-melódia áramlásában a belső csend szigeteit teremti meg egy szubjektív, eltulajdoníthatatlan szignó ismétlődő feltűnése, a gregorián ének és a pentaton zene közös recitáló-pszalmodizáló vezérmotívumának megörökítése által. Ez a motívum kifogja a sodró szelet a dallam vitorlaiból, hogy egy röpke pihenj! után újra szabadjára engedje. Az újraindítások külön szépsége az emelkedő kvart- és kvintlépések „felhívása” a tovább !-ra, az előre!-re... A szólószongorára komponált, feltörő szenvedélyeket ábrázoló eszmerajz végül is uralma alá vonja a verődő hullámokat, s elcsendesítve a visszafogottság nyugalmaiba rendeli őket. A nagy kéttagúságra illeszkedő füzérszerkezet fegyelmében maga a forma is szabaddá válik, és egyetlen cél jelenik meg valódi rendezőelvként, a rubato-dallam fel-

szabadításának előkészítését, feszültségét, oldását szolgáló algoritmus következetessége. A kötött-kötetlen tartamú rend-sor fegyelmét egy A B C B D C struktúrafolyam hordozza, amelyben a D-vel jelölt rubato-dallam a visszatérő mozgékony C-t megelőzve az utolsó előtti helyen szólal meg. A *Signals* harsonanégyesre és ütőkre írott jeladások zenéje, amelyben a szerző a „szignálok” zenei metaforáit több síkra tagolódó ellentétezesekre építi. Ezek a kontrasztok hol fenyegetően veszélyt sejtető, hol lírai borongós hangulatba váltva át, felszabadultan emlékezők. Már az indítás eldönti a jeladások további közléseit. Az ütőkön megszólaló kopogtató-kopogó „tekemotívum” is, amely a nagypénteken elnémuló harangokat helyettesítő kereplő üzeneteire emlékeztet, jelzéssé magasodik: riadalmat kelt, a harsonákon felzúgó hívás komolyságát előlegezi. Valóban, a tovább itt lüktető-viharzó jelzések a befogadó figyelmét a csúcspontig feszítik. De itt meg is áll a felhívás fokozása, és az idő objektív, giusto-síkjáról áttevődik a mondanivaló közlése a szubjektív idő bensőségébe. Mintha a hangszerek is metaforikusan átértelmeződnének. A harsonák hangja ezúttal a havasi kürtét idézi, s mi, a hallgatók, úgy érezzük, mintha a magasból a „hegyek embere”, ez a máramarosi mesehős kiáltaná el hozzánk megnyugtató üzenetét: a természet vigyázza gyermekei sorsát... Kiáltása az időt is megállítja, mert a második, rubato-tömb végén a tartam térbeli elrendeződést nyer az objektív-szubjektív idősíkok összekapcsolódásában. A rubato hangvétel lírikus szólója észrevétlenül áttűnik a négy harsonaegyüttes harmóniájába. Szinte látjuk a körben álló fakürtösök gyűrűjét, amint zúgatják hangszereiket. A kezdeti komorság árnyai tovatűnnek, már nem térnek vissza. A nagy háromtagúságban rejtőzködő szonátaforma kettős, de csonka visszatérésben búcsúzik motívumaitól, hőseitől.

Szegő Péter *Mozaikok* (1998) című műve – a szerző ismertetése szerint ¹ – hatos tagolású, szekezete ABCBDB. Szenegáli, valamint kenyai ritmusképleteket, illetve máramarosi dallamtöredékeket használ fel benne. A zenei anyag fejlesztése motivikus, mely a giusto és a rubato ellentétére alapoz.

Megszoktuk, hogy a krónikás minősítse is krónikája tárgyát. A fenti „kép-illusztrációkkal” közönsége felé irányítanám e művek sorsát. Döntsön Ő, hiszen neki üzen velük Szegő Péter. De a művek sorsa már régen közönsége kezében van, hiszen a szerző és egyben előadó Mester gondosan vigyáz arra, hogy zenéi minél hamarább eljussanak a címzetthez. Az itt bemutatott mű mindenike avatott előadásban, rangos koncerteken vált ismertté a modern zene (nemcsak) kolozsvári közönsége előtt.

1 Tăranu Cornel, Lucian Meșianu, Péter Szegő, Vincent Chappuis, *Contemporary Music*, Hungaroton Classic, 1999. Lemezborító a szerzők szignóival.

Az avatott, rangos előadás pedig éppen a Szegő Péter alapította-irányította Anonymus együttesnek köszönhető. [Ami a továbbiakban következik, sajnos, javarészt már a múlté...]²

Az Anonymus a kortárs zene művelésére született. Ars poeticáját végig az az esztétikai elv fogja át, miszerint a mai zenét, talán még inkább, mint a hagyományos régít, újra és újra meg kell szólaltatni. A többszöri előadás révén lehetőséget kell teremteni arra, hogy hallgató közönsége való egészében befogadhassa e műveket, hogy maga e közösség együtt fejlődjék a megszületett, bemutatott és műsoron tartott művek életével, hogy növelje és gyarapítsa sorait, és azzá váljék, amivé minden hiteles zene közönsége válik: a művek nyújtotta esztétikai élmény avatott befogadóiává. Ilyenformán ez az ars poetica a szakember és zeneszerető közönség viszonyát egyetlen rendbe sűríti, a hiteles zene kompetens közösségének a viszonyrendjébe. Jelszava: a kortárs zene közönsége váljék e zene közösségévé! Szerkezetében is a modern kamarazene együttes elvárásait követi. Elveik szerint a mai kamarazenekear többé nem szólamok együttese, hanem szólisták közössége, amelyben minden hangszer személyiség-szimbólum, s mint ilyen viszonylagos önállóságában alkotja a kortárs zene előadói egységét.³

Az Anonymus kolozsvári fiatal zenészek együttese volt; tagjait egyaránt jellemezte a kiváló szakmai-technikai felkészültség és a modern zene iránti feltétlen elkötelezettség. Lelkesedéssel és nagy ügyszeretettel követték vezetőjük, Szegő Péter irányítását, aki nem csak mint zeneszerző, de mint karmester is kortárs zenénk élvonalát képviseli. Még ha akarná, sem tehetné másként: rendkívüli tehetsége, közmondásosan lankadatlan alkotói-előadói munka-ritmusa régen oda állította, ahol a helye kell(ett), hogy legyen: a Kolozsvári Állami Magyar Opera zenekar élére s a „Gh. Dima” Zeneakadémia tanárai közé.

Az Anonymust Szegő Péter 1991 végén alapította. Azóta az együttes gazdag repertoárt alakított ki. Korunk zenéjének „klasszikusai” mellett, mint Edgar Varese, Igor Sztravinszkij, Jannis Xenakis, rendszeresen bemutatja és műsoron tartja az új nemzedék reprezentatív alkotásait. Koncertjein egyaránt életre kelnek romániai és magyarországi szerzők kompozíciói, Adrian Borza, Dora Cojocar, Demény Attila, Dubrovay László, Hollós Máté, Kecskés Balázs, Könczei Árpád, Olsvay Endre, Szalay Zoltán, Cornel Țăranu s természetesen Szegő Péter művei.

2 A kezdeti dokumentálódás óta majd 15 esztendő telt el. Sajnos ezalatt, kellő támogatás hiányában, az *Anonymust* vezetője kénytelen volt felosztatni. Máiig lelkes, volt tagjaival együtt reménykedünk feltámadásában...

3 Vö. Marc Pincherle, *A kamarazenekear*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1963.

Az Anonymus, számos hazai szereplése mellett, nagy sikerrel koncertezett Budapesten is a *Korunk Zenéje* rendezvényein, például 1994-ben és 1996-ban.

Első CD-lemezüket, melyen a magyarországi és romániai zeneszerzők műveit tolmácsolják a Hungaroton Classic Ltd. jelentette meg 1994-ben;⁴ 1995-ben jelent meg második lemezük ugyancsak a Hungaroton Classicnál, ezen 4 Szegő-mű és további erdélyi, valamint magyarországi zeneszerzők művei szólalnak meg.⁵ A harmadik Szegő Péter műveiből merít.⁶ Negyedik lemezük újra magyar–román koprodukció.⁷

Maradt azonban még egy rég vitatott, talán még sokáig megválaszolhatatlan kérdés: Ha létezik egy ilyen avatott és lelkes előadói együttes, mint az Anonymus és baráti köre, akkor minek hát a lemez?

Azt bizonyítandó, hogy a modern zene előadása is, akár a hagyományosé, lehet valóban művészi, hogy mindig meg kell haladnia az egyszeri előadás alig több mint tájékoztató színvonalát, és mint ilyen, nagyon is megállja helyét, a hagyományos zene lemezei mellett, minden zenekedvelő lemeztárában. Kár, hogy e döntés ismételtetése a többszöri meghallgatás élményében eléggé korlátozott. Hiszen e lemezek hazai terjesztése nincs megoldva, szerzőnk tiszteletpéldányaiból pedig még a „protokollra” is alig futotta. Reméljük, lesz belőle újabb kiadás. Mert érdeklődésben nincs hiány!

Legújabb műve – egy ízig-vérig avantgárd rézfúvós ötös (2011) – jövőjére vár, türelmetlenül követeli premierjét, a hátha-hátha újra magára találó Anonymus révén. Bár úgy lenne!

Lemezek

Contemporary Composers from Budapest and Cluj Napoca. Hungaroton Classic, 1998. A lemez kísérszöveget írta Angi István.

Péter Szegő, M.O.M. *Romances, Incantation, Concert piece for trumpet and Percussion, Waves, Duo, Echoes.* Hungaroton Classic, 1997. A lemez kísérszöveget írta Angi István.

4 Tăranu–Hollós–Borza–Dubrovay–Szegő, *Contemporary Romanian and Hungarian Music.* Hungaroton Classic, 1994. A lemez kísérszövegét írta Angi István.

5 Szegő–Cojocaru–Olsvay–Tăranu, *Contemporary Composers from Budapest and Cluj-Napoca.* Hungaroton Classic, 1998. A lemez kísérszövegét írta Angi István.

6 Péter Szegő, M.O.M. *Romances, Incantation, Concert piece for trumpet and Percussion, Waves, Duo, Echoes.* Hungaroton Classic, 1997. A lemez kísérszövegét írta Angi István.

7 *Contemporary Composers from Budapest and Cluj Napoca.* Hungaroton Classic, 1998. A lemez kísérszövegét írta Angi István.

Szegő–Cojocar–Olsvay–Țăranu, *Contemporary Composers from Budapest and Cluj-Napoca*. Hungaroton Classic, 1998. A lemez kísérszöveget írta Angi István.

Țăranu Cornel, Lucian Mețianu, Péter Szegő, Vincent Chappuis, *Contemporary Music*. Hungaroton Classic, 1999. Lemezborító a szerzők szignóival.

Țăranu–Hollós–Borza–Dubrovay–Szegő, *Contemporary Romanian and Hungarian Music*. Hungaroton Classic, 1994. A lemez kísérszöveget írta Angi István.

Ajánlott könyvészet

Angi István, *Ami egy lemezbortóról kimaradt*. Bihari Napló, Nagyvárad, 1995/VIII.

Angi István, *Korunk zenéje*, 96. Az *Anonymus* Budapesten. Kézirat, 1996.

Marc Pincherle, *A kamarazenekar*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1963.

Szegő Péter, *Az indításokról Beethoven műveiben*. Kézirat, 2008.

Szegő Péter, *Tehnici de compoziție în Mirokosmos de Béla Bartók (Kompozíciós technikák Bartók Béla Mikrokosmos művében)*. Editura Arpeggione, Cluj, 2002.

Kivonat

A *non nova sed nove* jeles mondás helyett a *non nove sed nova* – nem újszerűt, hanem valóban újat credója fémjelzi Szegő Péter ars musicáját. Műveiben sikerrel áll szemben a jelenkori konformista irányzatok hitvallásával, következetes nonkonformizmusa híven tükröződik remekbe szabott alkotásaiban, radikális magatartásában s nemkülönben előadói művészetében. A fiatal zenészgenerációk versengenek művei megszólaltatásáért, visszakövetelik öntevékeny együttesük – a legendás Anonymus – újraélesztését. Az előadás zenei illusztrációkkal példázza Szegő Péter eddigi életművének keresztmeszetét. Felelevenednek a bemutatás során a *Kontrasztok*, az *Egyszer volt...*, az *Invocations*, a *Koncertdarab* zongorára és a *Signals* avagy az *Incantations*. És elemzi erdélyi európaiságukat. Kiemeli az *Invocationst* mint a szegői dallamvilág talán legszebb példáját, amely az alkotás genezisét örökíti meg: a megismételhetetlen teremti újra. A szegői kontrasztáló elv paradoxont rejt: a kötöttség szabadságának a paradoxonát, alternative kontrasztáló síkok feszültségét, amely zenei idők és terek, intonációs típusok és affectusok távoli kapcsolatait is egységre, a feszültségek egységére készíti. Erdélyi avantgardizmusa ebben a feszültségben válik valóban európaivá. Legújabb műve – egy ízig-vérig avantgárd rézfúvós ötös – jövőjére vár, türelmetlenül követelve premierjét.

Abstract

Instead of the famous saying *Non nova sed nove*, we say *non nove sed nova* – not novelty, but really new, which is the hallmark of Peter Szegő's ars musica. In his works, he is successfully against the conformist tendencies of contemporary beliefs, his constant nonconformism is faithfully reflected in exquisite creations, is his radical behavior, and not otherwise, in his performing art. Generations of young musicians compete to interpret his works; they claim back the recovering of the self-motivated group – the legendary Anonymus's resuscitation. The presentation illustrates with example of music from Peter Szegő the cross-section of its oeuvre to date. During the presentation the: *Contrasts*, *Once upon...*, *Invocations*, *Concert pieces for piano*, *Signals* and the *Incantations* are reviveing. Its Transylvanian Europeanness is being analyzed. It highlights the *Invocations* as perhaps the most beautiful example of Szegő's melody, which captures the genesis of creation: it creates again the unrepeatable. The contrasting principle of Szegő hides a paradox: the paradox of the limitation of freedom, the tension of alternative contrasting planes, which makes musical times and spaces, intonation types and affects's far relationships and tensions to unite. Through this tension becomes his Transylvanian avant-gardism a truly European one. His latest work – a thoroughly avant-garde brass quintett – is still waiting for the future, impatiently demanding its première.

A kötet szerzői

Dr. Almási István (Kolozsvár) nyugalmazott népzenekutató, a Magyar Művészeti Akadémia Népművészeti, Néprajzi Tagozatának tagja.

Dr. Szenik Ilona (Kolozsvár) nyugalmazott egyetemi tanár, népzenekutató, a Magyar Művészeti Akadémia tagja.

Dr. Kővári Réka (Budapest) a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének tudományos munkatársa, e-mail: kovari@zti.hu.

Dr. Péter Éva (Kolozsvár) a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Református Tanárképző Kar Zenepedagógia tanszékének adjunktusa, e-mail: evapeter@hotmail.com.

Dr. Paksa Katalin (Budapest) a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének tudományos tanácsadója, e-mail: katalinp@zti.hu.

Dr. Sipos János (Budapest) a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének tudományos főmunkatársa, e-mail: sipos@zti.hu.

Dr. Tari Lujza (Budapest) a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének tudományos főmunkatársa, e-mail: lujzat@zti.hu.

Dr. Boros-Konrád Erzsébet (Nagyvárad) a nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetem Zeneművészeti tanszékének docense, e-mail: konradkati13@yahoo.com.

Dr. Pávai István (Budapest) a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének tudományos főmunkatársa, e-mail: istvan@pavai.hu.

Drs. Sófalvi Emese (Székelyudvarhely) a székelyudvarhelyi „Palló Imre” Művészeti Szakközépiskola tanára, e-mail: kovacs_mse@yahoo.com.

Drs. Kulcsár Gabriella (Kolozsvár) a kolozsvári „Sigismund Toduța” Zeneiskola nyugalmazott tanára, zenekritikus, e-mail: kulcsargabriella52@yahoo.com.

Buzás Pál (Kolozsvár) a kolozsvári „Sigismund Toduța” Zenelíceum nyugalmazott tanára, a *Kalotaszeg* folyóirat szerkesztője.

Dr. Székely Árpád (Kolozsvár) a kolozsvári Református Kollégium igazgatója, karvezetője, e-mail: szekelyarpad@gmail.com.

Dr. Csákány Csilla (Nagyvárad) a nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetem Zeneművészeti tanszékének adjunktusa, e-mail: cscsilla@yahoo.com.

Dr. Fekete Miklós (Kolozsvár) a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Református Tanárképző Kar Zenepedagógia tanszékének egyetemi asszisztense, e-mail: fktmiklos@yahoo.com.

Dr. Fodor Attila (Nagyvárad) a nagyváradai Partiumi Keresztény Egyetem Zeneművészeti tanszékének docense, e-mail: musicalaesthetics@yahoo.com.

Dr. Angi István (Kolozsvár) a kolozsvári „Gh. Dima” Zeneakadémia Zenetudományi tanszékének nyugalmazott professzora, e-mail: istvan_angi@yahoo.com.

Rövidítések

- B. Ö. Í. – Bartók összegyűjtött írásai
- Gh. Dima – Gheorghe Dima
- Mg. – magnetofonszalag
- MNdTK – *A magyar népdaltípusok katalógusa*
- MNT – Magyar Népzene Tára
- MSFOu – Mémoires de la Société Finno-ougrienne
- MTA BTK – Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kar
- OFM – Ordo Fratrum Minorum (ferences rend)
- RMDT – *Régi Magyar Dallamok Tára*
- Sz. – szám, számú
- SzDR – Szendrei Janka – Dobszay László – Rajeczky Benjamin
- ZTI – Zenetudományi Intézet